上海高校音乐人类学E-研究院

主编　洛秦

音乐人类学的理论与实践文库

启示、觉悟与反思

音乐人类学的中国实践与经验三十年

(1980–2010)

卷一

历史·范畴

洛　秦　编



上海音乐学院出版社




ISBN 978-7-80692-557-7

9 787806 925577 >

定价：70.00元

上海高校音乐人类学E—研究院建设计划项目资助　项目编号：e05011
夏野音乐文化基金资助

主编　洛秦

音乐人类学的理论与实践文库

启示、觉悟与反思

音乐人类学的中国实践与经验三十年（1980—2010）

卷一

洛　秦　编



上海音乐学院出版社

图书在版编目(CIP)数据

启示、觉悟与反思:音乐人类学的中国实践与经验三十年:1980~2010. 第1卷.
历史·范畴/洛秦编. -上海:上海音乐学院出版社. 2010. 10
ISBN978-7-80692-557-7

Ⅰ. ①启… Ⅱ. ①洛… Ⅲ. ①民族音乐学-中国-文集
Ⅳ. J607.2-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2010)第181171号

出 品 人: 洛 秦
书　　名: 启示、觉悟与反思:音乐人类学的中国实践与经验三十年(1980-2010)
卷一:历史·范畴

编　　者: 洛 秦
责任编辑: 迟凤芝
封面设计: 孙春祺
出版发行: 上海音乐学院出版社
地　　址: 上海市汾阳路20号
印　　刷: 上海书刊印刷有限公司
开　　本: 787×1092 1/18
印　　张: 34 $\frac{2}{3}$
字　　数: 750千字
印　　数: 1-2,300册
版　　次: 2010年10月第1版 第1次印刷
书　　号: ISBN 978-7-80692-557-4/J.532
定　　价: 70.00元

本社图书可通过中国音乐学网站 http://musicology.cn 购买

序言：启示、觉悟与反思

——“音乐人类学的中国实践与经验三十年（1980—2010）”学术编辑凡例

洛 秦

一、编 辑 主 旨

学科的建设是一个思想的过程。严格意义上说，人类历程就是一个思想的过程，任何形式的发生、存在或发展，源自于思想。学术研究正是人们思想的重要方式，这种方式的科学性、系统性的体现就是学科建设的基础。因此，没有思想便没有学术，没有学术更没有学科的建设。

学科的完善是一个认识的过程。学术研究的思想本质决定了其认识论的属性。人类思想的发展正是我们对事物及自身认识的不断变化过程。由此，学科的成熟与发展基于其对学科自身认识的不断完善。

学科的发展是一个反思的过程。对于学科建设不断完善的动力，来自学人对自身思想、学术及其学科的不断反思。反省、思考和总结历史的“得失”、“功过”是学科发展不可或缺的过程。

笔者曾论述，音乐人类学（Ethnomusicology 或称民族音乐学）是一个不断自我反思、调整和期待完善的过程，其作为学科的出现虽然横跨两个世纪，而实际时间只经历了半个多世纪，但它体现了人类文明发展历程进入了一个质的飞跃。然而，这个“质”却是经历了相当长的“量”的积累过程而产生，在这个“量”的积累过程中，人们的思想、观念、意识不断地自我斗争、否定，再斗争、再否定，一个接着一个理论和思潮的出现和被重新审视，正是如此，量变达到了质变，音乐不再是娱乐、不再是物理、不再是技术和形式，也不仅仅是审美或教化，而成为了文化，成为了我们

人类精神和物质总和中的重要部分。[①]正是这样的学科发展性质和过程，极大地影响了人们对音乐本身，对其受影响的社会文化环境，以及对从事音乐活动中呈现的行为方式、态度和观念，其根本是音乐行为的主体——人，有了更为丰富、深刻和多样的认识。这也就是音乐人类学所具有的人文性质的核心。

音乐人类学的中国实践是与上述的国际学术思潮分不开的，同时也是与国内的社会环境变化紧密相连的。如果说，20世纪初在新文化运动的推动下，具有“曲线救国”思想的改良主义爱国者、音乐学家王光祈在德国将比较音乐学(Comparative Musicology)的方法介绍到国内，开启了音乐人类学的中国实践萌芽的话，那么，中国“改革开放”(1979)的第二年，即1980年在南京召开了首届全国民族音乐学学术研讨会，它成为了Ethnomusicology正式“登陆”中国的标志。虽然音乐人类学的发展已于20世纪50年代告别了比较音乐学而正式确立了Ethnomusicology崭新的学科思想、性质和地位，当时我们与国际学术步伐相比稍有滞，但很快随着中国社会的不断改革、开放和发展、学术思想和视野的拓展、现代科技带来的信息便利，以及频繁地与国际学界之间的人才交流和学习，30年后的今天，音乐人类学的中国实践已经基本实现了与国际学界的同步对话和互动，并也已经获得了不少成果和新的认识，可以说不仅完成了重要而基本的学科建设框架，而且“中国经验”探索进程也已逐渐开启，并获得了初步的积累。那么，21世纪的发展目标和方向在哪里？怎样才能使得音乐人类学的“中国实践”发展成熟，并促使具有国际参照价值的特定历史文化特色的“中国经验”的形成？怎样通过“中国经验”的音乐人类学研究的范式让世界更全面、丰富和完整地认识中国文化？[②]

梳理、分析、反思和总结这段历史及其问题，正是文集《启示、觉悟与反思：音乐人类学的中国实践与经验三十年》的编辑意义之所在。

二、历史回顾

虽然Ethnomusicology在中国的“登陆”是在1980年，但是具有初步学科意识而进行的中国传统音乐的研究，也即音乐人类学的中国实践可以追溯至20世纪初。回顾历史，我们可以看到以下几个大致的发展阶段：

---

① 洛秦：《音乐文化价值再关注：文化相对论产生的历史背景和意义的回顾》，载《庆贺钱仁康教授九十华诞学术论文集》(上海音乐学院音乐学系、音乐研究所编)，上海音乐学院出版社，2004，第302页。

② 洛秦：《音乐人类学的中国实践与经验的反思和发展构想》(上)，载《音乐艺术》，2009年第1期。

1. **西方视角返观中国传统音乐的价值。**萧友梅、王光祈为代表,本着热爱民族音乐文化,但从西方视角返回来审视中国传统音乐文化的价值与意义,这也是音乐人类学的中国实践的萌芽。

2. **中国音乐传统的历史梳理与实地考察初步。**刘天华、杨荫浏为代表,将千百年传承下来的众多传统音乐形式进行历史性梳理,并开始进行田野考察,建立了初步的学科建设意识。

3. **民间素材的采集、研究与创作。**与此同时,以延安"左联"音乐家为主体的如吕骥、安波、冼星海,以及沈知白等,在"民族形式、救亡内容"的纲领指导下,进行民歌采风和研究,并从中寻找民间音乐素材进行音乐创作,凸现了音乐的政治作用,扩展了传统音乐的功能。

4. **音乐形态的科学分析。**同样以杨荫浏等为学科带头人,以及于会泳等一批学术群体,注重于音乐形态的分析研究,大量音乐形态技术分析和音乐品种的分类和体系研究将学科的发展体现为注重研究的科学性及技术性的学术特征。

5. **音乐文化的认知。**在前辈学者的带动下,一些中年轻学者随着音乐人类学及整个大文化强调人文关怀的影响,对于传统音乐的研究转向为文化认知的层面,对学科发展在内容扩展和思考深入都起到积极的作用,音乐人类学的"中国实践"开始深化,并逐渐走向"中国经验"的积累。

笔者曾强调:其一,以上五个阶段的发展历程,其转型特征体现为从民族感情及政治倾向走向科学研究及国际化理性思考的学术研究和学科建设的过程;其二,各几个阶段的发展不是替代的转型,而是交替,或并置进行的;其三,各阶段之间是相互补充、不同视角的关系,特别是音乐创作、形态分析和文化认知是继承和发扬传统音乐的不同层面和意义;其四,这个转型是思想发展、学科成熟的自然进程,学科建设意识具有自觉性地增强。

自20世纪初至今,中国传统音乐研究及音乐人类学的中国实践经历了将近一个世纪,这是一个研究意识的萌芽状态到学科建设初见规模和成效的转型过程,这样的转型主要是学术思想和观念的变更带来的学科范畴扩展、学术范式与方法的调整和完善所形成的,这也是学科成熟的自然进程。我们看到,学科发展从单纯的民族感情触发返观传统,以民族形式救亡抗战的政治意识来整理、搜集和研究音乐,到以科学方法体系化地研究音乐本体,在基于注重音乐自身规律的基础上强调更多的人文关怀,并且通过广泛实时地与国际学界的互通交流,不断地深入音乐人类学的中国实践,并使之"本土化"和促进"中国经验"的积累,这是中国传统音乐研究及其音乐人类学的中国发展在学科建设中意识自觉的充分体现。①

---

① 洛秦:《音乐人类学的中国实践与经验的反思和发展构想》(上),载《音乐艺术》,2009年第1期。

三、而立之年

对于中国传统音乐这部分文化遗产一直是大家不仅热爱，而且对其所倾注的关爱和研究可谓是呕心沥血。近百年来，人们从各自不同的方面来保护、继承、挖掘、发展我们的音乐传统。同时，也从不同角度来思考、研讨，期待从更为全面、系统和科学的层面上对此进行学术研究。

1980年是中国音乐学界的一个非凡年份，即在南京召开了首届“民族音乐学学术研讨会”(俗称“南京会议”)。其非凡意义在于，当年“引进”了舶来的Ethnomusicology。中文的翻译“民族音乐学”引导了当时不少数量的学者似乎觉得找到了研究中国民族民间音乐的科学依据，大家为之欢欣鼓舞。

但由于当时(甚至至今)人们在理解上的双重，甚至多重不同，诸如：对Ethnomusicology作为一门学科本身的理解，日语转译的“民族音乐学”汉语字面指向被“误读”，对中文译名“民族音乐学”(包括其他各种称谓)所涉及的本土研究问题的认识，以及音乐文化研究属性的学科应该如何命名等，引起了自Ethnomusicology进入中国以来，对其译名、学科称谓、研究对象和范畴、学科属性，以及与固有的中国民族音乐理论的关系进行了一系列探讨，乃至争议，30年来方兴未艾。①

这30年的学术道路并不平凡，但其学术意义却是甚为非凡。无疑音乐人类学在中国的建设如今已至“而立之年”，那么之后我们怎样才能“不惑”？即今天我们如何认识、评价和总结过去的30年？

笔者通过“文集”的编辑和研习，拟可以从以下三个层面来理解此“三十年”。

1. 学科启示

1980年进入中国之后的Ethnomusicology，其初期阶段为国内音乐学界，特别是以研究中国传统音乐为主题的学术领域带来了正面的学术理念和学科建设的启示意义。随着经济的“改革开放”和大量西方人文思潮的涌入，音乐人类学作为一门新兴学科，对于中国音乐学界来说，它的国际视野、学科框架、学术范式、研究方法，特别是音乐与文化关系研究似乎给大家吹来了一阵新风。学科知识、研究手段，特别是学术思想和观念，诸如“局内—局外”、“田野考察”、梅利亚姆“观念、行为和音乐”模式等，至今依然持续着影响。诚然，初期阶段人们对音乐人类学的认识和实践主要以翻译、引进或“照搬”，概念和方法以模拟或借用为多，一定程度的“盲目性”和求成心切带来了一些困惑和问题。诸如，学界引发的持续性、大范围的译名、学科属性等争议。

---

① 参见洛秦：《称民族音乐学，还是音乐人类学——论学科认识中的译名问题及其“解决”与选择》，载《音乐研究》，2010年第3期。

然而,其启示性的积极作用是无疑的,其中最为突出的是,通过探讨、争议和研习,音乐人类学的学科建设意识得到了很大程度的认同和提高,并逐渐开始有意识地从学科层面上来进行中国实践。

2. 学理觉悟

音乐人类学的中国实践与经验的历程,就犹如中国现代性的发生不可避免地带有西方文化侵入的痕迹。在“学科启示”过程中,不只是翻译过程的学术时差,或对外语表面词义的误读出现了对音乐人类学学科性质、功能和价值理解上的偏颇;也出现部分研究者虽然秉持“文化价值相对”理念,同时却不自觉地依然“信奉”“欧洲文化价值中心”,以舶来的西方学科为“圣经”的现象。因此,学者在“启示”后开始了自觉地思考中国传统音乐自身的文化特性与舶来学问的研究方法之间所存在的“隔膜”、“夹生”,或者先天不足的问题。“三十年”中期以来,通过探讨、辨析中国固有的民族音乐研究的学术传统与西方音乐人类学的异同和各自特点,来争取学术范式和研究方法上的融合与互补,从而逐渐建立起音乐人类学的中国实践与经验过程中的“学理觉悟”。

“觉悟”过程的价值逐渐得到了体现:诸如研究对象的概念发生很大变化,由“典型”或“纯粹”的乡村田野扩展至“时尚的”或“家门口的”城市“田野”,传统或流行、形态或文化都成为大家共识的研究范畴;方法上的多元交叉成为了重要的发展趋势,实证与抽象共享、思辨与分析同在,音乐学融合了社会学、人类学、历史学,以及心理学、经济学、语言学等,尤其是问题意识和专题研究的兴起,诸如社会性别、城市化、新历史主义、区域音乐、移民问题等,大大加强了学科发展的厚度;“学科”的人为化界限逐渐融化,不仅从年轻学人或“海归”学者那里看到中国的传统学术方式的继承,而且在老一辈专家的文论中也不乏对“新学”观念和方法的认同;最主要的是,学者们一方面不断关注学科的多元概念、定义和方法的探讨,而且另一方面开始自觉地分析和总结音乐人类学在中国的影响和价值。

3. 学术反思

洛克认为,反思是人心对自身活动的注意和知觉,是知识的来源之一,人通过反省心灵的活动和活动方式,获得关于它们的观念,如知觉、思维、怀疑、信仰的观念等。黑格尔认为反思是一个把握绝对精神发展的辩证概念,认为反思是从联系中把握事物内部的对立统一本质的概念。因此,反思是认识真理的一种比较高级的方式。①

“三十年”后期的近些年,大家开始清晰地认识,西方 Ethnomusicology 的产生基于其文化土壤,具有其自身的学理基础和独特内涵。也因此,音乐人类学在中国的发展不能完全依赖舶来学术理论,而应该更多地从中国音乐文化特有的内涵来

① 请参见“百度·反思”:http://baike.baidu.com/view/250148.htm

思考,充分反思"三十年"音乐人类学的中国实践,从而推动音乐人类学的中国经验的不断积累,建立和发展自己的学术方法。姜异新在其《五四启蒙话语的意义之外》中的论述,对于我们音乐学界的"三十年"反思具有一定的参照意义。他指出:"探讨这个问题的前提必须是,启蒙在中国的涵义不可能是建立在西方思想史上的理论提升,而应该有自己的独特内涵。产生于欧洲生活世界的文化价值,不应该理所当然地成为中国划分认识领域与理解自身的方式。尽管中国现代性的发生有着异质文化入侵的背景,但不可否认的是,它的独特内涵是建立在自己的学理基础和生存土壤之上的。在西方普遍话语逻辑内部寻找中国启蒙的自身问题,乃至把中国当成病灶,把西方当成药铺,当成批判中国错误的真理来源,不但粗暴地遮蔽了自身文化的主体性,同时也无法开启我们掌握自身特殊性的契机。只有把自身与他人都视为多样性,共同作为历史的主体,才能发展出一个不被西方垄断以及开放与共享的普遍性场域。"①

音乐学者们也正是在相似的实践与经验中进行了反思,由此我们看到,由于治学心态的自信不断增长,面对学术上的"争议"、甚至"责难"趋于平常心,人们大多能客观、理性地接受批评。也由于此,学术上的批判意识增强,特别是对于舶来"权威"的论断,相比过去,少了许多"崇拜",多了不少辨析、甚至挑战。最令人可喜的是,随着反思意识不断上升,研究成果中"中国经验"的形象逐渐显现,无论是研究领域或典型案例,还是研究模式或学术方法,越来越多的学者努力于建立中国音乐人类学的自身价值和内涵。反思,正在不断地产生其作用,推动着音乐人类学的中国实践与经验走向国际学术视野。

因此,学科启示、学理觉悟与学术反思构成了音乐人类学中国实践的不断深入与中国经验的逐渐积累的"三十年"发展轨迹。

四、学科称谓、界定及其关系

以上为笔者对"文集"编辑主旨、学科的简要历程,以及"三十年"发展特征进行了扼要阐释。在此,还必须陈述"文集"编辑中遇到的另一些相关的基本且颇为复杂的学术问题。

1. "学科"及其界定

一般意义来说,学界皆称音乐人类学(或民族音乐学)为学科。如不作学理深究,通常无妨。只是笔者在多种场合表述,音乐人类学是一种思想,而非学科。这是因为构成一门独立学科必须具有三个基本要素:1)独特的研究对象或研究领域;2)特有的理论体系,包括概念、原理、命题、规律等所构成的严密的逻辑化的知识系

① 姜异新:《五四启蒙话语的意义之外》,载《博览群书》,2009年5月7日。

统;3)学科自身所需的方法论,即学科知识的生产方式。①

然而,遗憾的是音乐人类学目前尚未建立其自身的学科“三要素”特性。其一,音乐人类学发展至今已经将其研究对象扩展到“所有音乐领域”,古今中外、城市乡村、古典流行、生理心理、社会个人、商业政治、宗教语言,只要与音乐相关,其几乎无所不包、无所不涉,因此而丧失了研究对象的独特性。其二,音乐人类学的发展历程与人类学及其他人文思潮的影响紧密相关,毋庸置疑,其整个知识体系就是人类学的。特别是其中音乐人类学主张的“文化价值相对”的思想,也就是人类学理论的重要基础。由此而被不少学者称之为人类学的分支学科。其三,在方法论上,田野考察和民族志写作是音乐人类学区别于音乐学其他领域的主要特征,而二者恰恰又是人类学的核心所在。即使音乐人类学试图建立自己的音乐本体的解读手段,但是眼下大量的研究成果依然不能摆脱音乐学的记谱和分析方式。

因此,严格地说,当下的音乐人类学更主要的是一种观念、思维和思想。但是,与此同时,我们又不得不将其视为“学科”。不仅由于其不断地努力使之为学科,而且如果将此舶来词语置于其文化背景,我们会发现,英语有关音乐学科的表述,只有 Musicology 和 Ethnomusicology 这两个词带有学科属性的-ology 后缀,这似乎也暗示了音乐人类学是作为相对与音乐学的另一个“学科”存在的。再有一个重要原因,本“文集”的编辑内容必将涉及学科问题。所以,在此姑且称其为学科。

与此相关的另一个问题是学科的界定,因为这将涉及文章的选择范畴与标准。笔者曾就“音乐人类学的性质、范畴和目的”作过如下表述:

> 音乐人类学是音乐学和人类学相结合的交叉性学科,其具有传统意义上的音乐学以探究音乐本体为主导的属性,同时又具有人类学视角下关注与音乐相关的社会和文化关系研究的人文特征。
>
> 作为学科研究范围而言,音乐人类学主要研究目前存活着的音乐事像,口头传统是其研究主体。同时,近年来受到历史人类学的影响,音乐的历史内容也逐渐受到音乐人类学的普遍关注。以往仅针对非欧洲的传统音乐研究的界限已经不再存在,而音乐人类学研究将涉及整个人类的音乐及其文化活动(包括对西方古典音乐的研究)。作为音乐学大学科的一个分支,音乐人类学的目的、视角和意义在于从音乐与文化的关系来探索人、行为及其音乐表现之间的相互影响,也即研究音乐现象发生的思想、理念及其促成的行为方式,将音乐作为一种文化来揭示其在人类生存、生产和生活中所产生的价值和意义。②

---

① 参见“百度·学科”http://baike.baidu.com/view/145919.htm

② 洛秦:《音乐人类学》,载杨燕迪主编《音乐学新论》第七章,高等教育出版社(出版中)。

因此，"文集"所选文章的依据，也正是基于上述的学科认识及其界定。

2. "音乐人类学"称谓

本"文集"全称为《启示、觉悟与反思：音乐人类学的中国实践与经验三十年(1980—2010)》，因此而涉及 Ethnomusicology 学科称谓问题，即为何是音乐人类学，而非民族音乐学？

笔者在《称民族音乐学，还是音乐人类学——论学科认识中的译名问题及其"解决"与选择》①一文中赞同并建议使用"音乐人类学"称谓，理由有以下四个层面：1)一般意义上的学科属性指向，所涉及的历史渊源、研究对象及范畴、学科观念；研究方法，以及学科属性；2)学科在中国语境中的困扰、问题与解决，其中包括"民族音乐学"概念指向不清、中国实践的历史与现状、与中国传统音乐研究的关系；3)不断发展中的学科趋势及其命名问题，探讨了 Anthro-musicology 的假设、Ethno 语义辨析、学科现状和趋势；4)学科"本土化"的意愿和终极目标。其中特别指出，在中国，"音乐人类学"称谓可视为一个折中的命名，作为众多前辈提出的民族音乐学、音乐民族学、中国音乐学、中国民族音乐学、音乐文化人类学、音乐文化学和文化人类学的音乐学的一种综合。其既可以避免直接翻译 Ethnomusicology 为"民族音乐学"的痕迹和由此带来的"误解"，同时，也有其在中国文化语境中不断发展，融合固有学科的各种传统和优势，而且又能体现其国际对话的地位和作用。这一选择不仅具有合理性，而且也在一定程度上反映了中国学者 30 年来探索 Ethnomusicology 的中国经验及其"本土化"反思的一种共同意愿。

如果从更为广阔和深远的前景来看，笔者认为，Ethnomusicology 仅仅是音乐学发展路途中的一个阶段，其以整个人类的音乐文化背景为范围，以研究人、研究社会、研究文化作为其目的和意义。因此，促使建构具有浓厚文化性质的音乐研究将是其终极目标，音乐人类学在不久的将来必将完成自己的使命，我们将迎接的是更为人文特征的音乐学。在这一层面和境界上，民族音乐学或音乐人类学(或其他)"殊途"同归！

鉴于上述考虑，"三十年"中所涉及的相关文章归为"音乐人类学"名下。与此同时的另一个因素，也出于与中国传统音乐研究及其成果的汇编，即笔者也参与编辑的《中国传统音乐学会三十年文论选》有所区别。

3. 与中国传统音乐研究的"关系"

音乐人类学进入中国，无论其作为一种观念、思维或思想，还是学科及其方法，从一般学理或学术愿望上讲，不应该与中国传统音乐研究有所不同。因为，任何一种学术研究其本质是以科学的态度和方式对真理进行的一种求索。对科学、真理

---

① 洛秦：《称民族音乐学，还是音乐人类学——论学科认识中的译名问题及其"解决"与选择》，载《音乐研究》，2010 年第 3 期。

的追求是不分民族和国别的,可能的差异只在研究的范式,或侧重的领域,或关注的视角。

音乐人类学在中国的情形也理应如此。音乐人类学踏上中国国土,它的作用和价值就应该将中国传统音乐的研究作为其重中之重的责任,与中国固有的音乐学术传统的关系应该是融入学习、相互补充,成为中国传统音乐研究的学术和学理上的增量。二者在方法、视角或类型上可能会略有差异,但它们在研究对象、范畴,特别是研究目的上完全是一致的。基于这样的立场,本"文集"所选文章在研究对象、范畴、领域或内容上并不存在所谓"学科领域"的差别,不同的只是研究视角或思考方式。

五、收录范畴及分类

1. "文集""三十年"的时间跨度为1980年至2010年,即1980年"南京会议"之后与2010年"南京会议"之前30年间公开发表的文章。①篇目按文章发表时间先后排序。

2. 虽然"三十年"间相关文章遍及国内外,但本"文集"仅限于选择性地收录发表于中国大陆及港澳台地区的中文类文章。

3. 收录的文章基本属于以相对"典型"的音乐人类学方式书写的内容。所谓"典型"主要指以下几方面的学科研究特征:1)学科思想与观念;2)学科概念与术语;3)学科论题与视角;4)研究方法与表述方式;等。

4. 收录文章的标准尽可能突出其在学科"三十年"发展中的代表性、影响力、历史贡献、创造性、开拓性、跨学科特征,以及那些凸显中国实践与经验意义的成果。

5. "文集"体现学术的客观立场,凡涉及本学科的内容,对于批评或责难文章概不回避,尽量收录。

6. 一些文章具有重要意义,但由于其已被完整收录于其他专集,一般不再入选,或以其发表在期刊上的"简写版"形式出现,例如《书写民族音乐文化》②专集中的10篇文章即如此。

7. 收录的文章按其内容的学术属性进行编辑分类,"文集"共分为五卷:1)历史·范畴,2)观念·方法,3)论域·视角,4)田野·个案,5)著作·述评。对那些具有多重属性的文章,按其最为明显的特征进行归类。各卷内容按照文章发表的时

---

① 2010年"南京会议"定于10月举行。虽然编者尽了最大努力,将《文集》的内容收录时间截至2010年9月,但鉴于编辑出版的时间所限的原因,必定有部分已经发表的重要文论无奈没法选入,对此深表遗憾,也望读者或作者给予谅解。

② 陈铭道主编:《书写民族音乐文化》,上海音乐学院出版社,2010。

间顺序排列。

8. 学术专著往往是学科建设与发展的标志性成果形式，因此“文集”特别编辑了“著作·述评卷”。所选著作皆为“三十年”间学界有较高认同的代表作，但仅限于收录已有公开发表的述评文章及其著作。[①]鉴于某些著作有较多书评，“文集”选择了不止一篇的述评，以期能对著作给予更为完整的介绍。

六、最后的话

“文集”编辑的缘起之一是笔者近年来开设了“中国音乐学经典文献导读·音乐人类学”的研究生课程，在备课和教学过程中，研读了大量文论，其中“三十年”间的文章是“导读”课程的主体内容，受益甚多、感触甚深；缘起之二无疑正值“南京会议”距今三十年。因此，无论是纪念或回顾，还是总结或反思，“文集”的编辑出版都具有其积极的价值和意义。

鉴于编者水平和能力所限，所选文章难免挂一漏万，选择标准难免主观臆断，文论归类难免界限欠妥，尤其对于“三十年”的分析、总结和反思难免片面偏颇。

因此，“文集”的价值和意义是学科及前辈和同仁们的，“文集”的遗憾和缺陷是编者及笔者个人的。

在此，需要特别鸣谢：

1. “文集”所有作者

如果没有“文集”中的这些作者及其成果(包括由于篇幅等原因尚未收录的文章及其作者)，如今将不可能形成音乐人类学的中国实践与经验的“三十而立”；如果没有他们，无疑也就不可能有读者手中的“文集”问世。

因此，感谢“文集”中的所有作者，感谢他们为中国音乐学、中国传统音乐研究、音乐人类学在中国的实践与经验所做出的重要贡献，感谢他们为“文集”问世所提供的帮助、支持和贡献。[②]

2. 夏野音乐文化基金

夏野先生是中国音乐学界的里程碑式的人物，其宽厚的为人品德、严谨的学术作风、远大的学术眼光一直为世人所称赞。作为其弟子，学生获益甚多。20 年前，

---

① 一些新近出版的著作，特别是年轻学者撰写的优秀著作，鉴于尚未有发表的书评，为此未能收录“文集”，对此抱歉，望相关作者给予理解。

② “文集”所收录的绝大多数文章，编者以各种方式征得了作者的同意和认可，但是其中尚有少部分由于无法与作者取得联系，为此敬请作者谅解编者的擅自所为。敬请这些作者与我们联系，我们将致歉并奉上您的样书。联系电话：021—64315769(出版社)，64334454(E-研究院)，或 e_luoqin@163. com(编者)。

笔者正是怀揣先生赠送的梅利亚姆的英文版 *Anthropology of Music*（《音乐人类学》）赴美留学，此书成为了永远的纪念。同时，夏野先生也是首届“南京会议”的重要参与者。之后及至今，上海音乐学院逐渐发展为音乐人类学的中国实践与经验的重镇，离不开夏野先生当年的支持和鼓励。在此，“文集”的编辑与出版以表对夏野先生的怀念和感恩。

缅怀夏野先生的同时，特别感谢其家人所设立的“夏野音乐文化基金”对“文集”出版的支持和资助。

3. 上海高校音乐人类学 E-研究院

上海高校音乐人类学 E-研究院由上海市教委主办，依托上海音乐学院在国内外享有盛名及其在中国传统音乐研究领域的优势，以音乐人类学在中国的发展为主题，从国际语境中的音乐人类学观念和方法、上海地域中的城市音乐文化，即从宏观思考与区域案例两个方面进行研究和探讨。自 2005 年建立以来，在与国际学界广泛交流的学术环境中，音乐人类学 E-研究院逐步建立了现代信息化工作平台，与国内外大学和研究机构著名学者联手，整合和优化研究资源和人才，并采用独立运营机制，强调学术的基础性、交叉性、前沿性和现实性，立足上海、扎根中国、放眼世界，围绕“中国视野的音乐人类学建设”为目标，开展了一系列脚踏实地且具有一定创新意义的研究，为推动音乐人类学的中国实践的发展与中国经验的积累做出了有意义的探索。“文集”中不少作者为 E-研究院成员和支持者，或是师长辈的学术顾问，或是同仁学友，或是曾参与 E-研究院项目的合作者，他们的思想、方法和成果为“而立之年”的音乐人类学的中国实践与经验，以及音乐人类学 E-研究院的建设和发展做出了重要贡献。

在此感谢这些成果及其作者，同时也感谢 E-研究院对“文集”出版的支持和资助。

最后，要特别提及帮助 E-研究院工作的研究生张延莉、杨成秀、徐蕊、王田、吴艳、潘妍娜和黄婉，她们辅助编者为“文集”编辑和出版付出大量心血。从中学习受益的同时，她们也贡献了自己的智慧和才能，在此表示感谢！

2010 年初秋于锦绣江南“水秦阁”

目 录

民族音乐学学术讨论会开幕词

黄友葵

同志们：

在文化部和中国音乐家协会的热情关怀和大力支持下，得到各兄弟院校及单位的热情赞助，经过在座诸位同志的积极努力，我们这个“民族音乐学学术讨论会”经过一年多的酝酿和准备，今天终于召开了。请允许我代表南京艺术学院向会议表示热烈的祝贺！向参加会议的代表、来宾表示热烈的欢迎！

参加这次会议的代表，包括了18个省市的院校和单位的教师及专业研究人员九十余人；在会上将交流的论文达五十余篇。在这个学术领域里，能一次集中这么多的研究成果，能有这么多的同志云集一堂来共同研究这门学科中大家共同关心的一些问题，这确实是前所未有和难能可贵的。它必将对推动这门学科的学术研究产生积极和深远的影响。

民族音乐学，是音乐学的一个分支，它的研究又与人类学、人种学、民俗学、社会学、语言学、心理学和美学等多种学科有着密切联系。民族音乐学的发展不仅对音乐艺术实践的各个领域有重要影响，而且对其他许多学科领域来说，也有着它特殊的意义。正因为这样，在世界范围内，民族音乐学的发展方兴未艾，正在受到越来越多的学者的重视。

民族音乐学的研究，在我们国内目前还处在初创阶段。在我们这次会议召开之前，属于这个范围的工作，人们长期以来习惯地称之为“民族音乐理论”或“民族民间音乐研究”，而不称为“民族音乐学”。这些工作，虽在很多方面实际上是属于“民族音乐学”范畴的，也有着我国自己的特点，并且在学术上完全不逊于国际上其他一些国家的水平，但是，就这门学科的完整意义来说，我们国内的研究现在还处在初创阶段。我们举行这次会议的一个主要目的，也就是希望大家能展开充分的

讨论,并以此作为新的起点,把民族音乐学学术领域的研究工作认真地开展起来。

同志们,我国是一个拥有56个民族的多民族国家,有十亿人口,我国音乐之进入最初的文明,如果从发现了半坡陶埙的半坡文化算起,至今已有六千多年的历史。对于这样一个悠久而又丰富的传统,摆在我国民族音乐学工作者面前的研究任务是十分艰巨的,但也是十分光荣的。我们现在已经有了一支队伍,如果大家团结一致共同努力,那么,我国的民族音乐学不仅对发展我国的社会主义文化将发挥它更大的作用,而且还将对世界民族音乐学作出重要的贡献。

最后,预祝大会成功。

(原载《南京艺术学院学报》,1980年第2期)

在民族音乐学学术讨论会闭幕式上的讲话

吕骥

我首先向大家道歉，来晚了。我老早就知道要开这样一个很有意义的会。昨天来了以后，看到这么许多材料，概括地说明了我们这个会的收获。这样的会，的确是一个大的丰收的会议。像这样的会 31 年来是第一次，解放以前也没有开过，确实是史无前例。这个会得到了江苏、南艺的大力支持，能有条件在这样一个美好的环境里来热烈地讨论民族音乐学的问题，使我们能胜利地召开了这个会议，我以中国音乐家协会的名义，要很好地感谢南艺。会议很有成果，同志们在会上宣读了三十几篇论文，大家还希望建立学会，这个会不但有思想上的收获，而且也会有组织上的收获，对于今后发展民族音乐学一定能做出它的贡献。

从提出的论文的内容来看，我们这条战线很长，有从历史的角度，美学的角度，从五大类乐队、体裁、曲调写作、曲式、调式以至到对于某个个人，如嵇康的美学思想，白居易所做的贡献，都有很好的论文，这就预示着我们这个民族音乐学以后的研究能达到更高水平。我国文化至少已有六千多年的悠久历史，美术、音乐都有相当的发展，单就音乐而言，现在可见到的最早乐谱只是《碣石调·幽兰》，到唐代就有了减字谱，有谱的历史已有 1500 年了。

我国有 56 个民族，每个民族都有自己的民歌，并且非常丰富。但至今尚无一部包括 56 个民族的民歌集子，最近准备利用文化部和民委组织的少数民族会演，把最有代表性的民歌收集起来。我国不但有民歌，还有多种多样的曲艺、戏曲。我国的戏曲音乐有相当的高度，可以反映人民丰富的生活，有二百多个戏曲曲种，有的是板腔体，有的是曲牌体。现在看来还不止两个体系，其他民族可能还有他们自己的体系。曲艺究竟有多少？曲协讲大约也有二百多种。二百多种戏曲，二百多种曲艺，其丰富性可以想象。对这样丰富的音乐如不能科学地予以说明，就不能促

进其向前发展。所以民族音乐学就是以我们丰富的民间音乐为基地，研究的范围是相当广泛的。从这次会议上讨论的论文来看，开始接触的面相当广，但还有一个重要的领域没有接触到，就是声乐部分，如唱法问题。有关戏曲、民歌、曲艺的演唱有许多史料未加研究。希望大家尤其是搞声乐的同志在这方面进行探讨。

我们既然接触到了各个方面的问题，但不等于已经做了很深入的研究。毋庸置疑地有许多同志的论文是很不错的，不过就民族音乐的丰富性而言，还有待于深入。目前，还是才开始进入我们的阵地。要科学地说明我们民族音乐发展的过程以及它的规律，还有大量的工作要做。

关于民族音乐学研究的范围，世界各国专家都有各自不同的看法和解释。从我国来看，可不可以说，至少应包括这样一些方面：

1. 从音乐的科学这方面来看，如乐器的制造还需要研究。因为我们的乐器比别的国家更加丰富一些，拿吹乐器来说，除一般管乐之外，还有闭口的埙，其发音原理和普通管乐器不同，这方面可以做许多探讨；打击乐器有曲调乐器编钟、编磬，世界上许多民族的钟都是圆形的，而我们的却是扁的，椭圆的。每钟两音的钟至少在西周已经形成。商代的钟好像也有可敲两个音的，但尚无科学的记录。编钟是青铜器，究竟是如何配方的，尚待研究。所以，如果没有乐器制造方面的科学研究，就不能说明民族音乐学的丰富性。

2. 与技术有关的，如作曲技术、表演技术。我们的声乐技术很早就达到了相当高度的水平，比如像秦青、韩娥这样一些名歌唱家，从所谓"余音绕梁三日不绝"、"声振林木"的描述，可见发声的技巧很高明，不是简单的"叫"。声乐在后来如何发展的？历史上只有很简单的记载。唐代人就讲了腹部呼吸(即"丹田之气")，可见历史上曾进行过科学的研究，不是随随便便讲的，而是经过分析、研究，得出了科学的规律。作曲技术，宋代就有人研究了每一乐句，每一乐段的结束法。如"正煞"，也就是在调式主音上结束；又有"偏煞"、"旁煞"、"寄煞"等，也就是不在主音上结束。这些我们还没有结合具体作品加以分析。我想以后我们可以加以研究，总结出我国作曲技术发展的过程，还可以写出专门著作。像《二泉映月》，究竟什么曲式？用什么办法结构起来的，能把感情表达得那么深？它是不是按外国的曲式学来结构的？看来不是。为什么达到这样的艺术效果？采用什么手段？如果能讲清楚对今后的创作很有帮助。现在搞器乐创作的同志总离不开外国的三段体，离开三段体就没有办法了。其实我国有很多独特的曲式和现在作曲教科书上讲的都不同，很值得我们分析。

这些曲式不见得都很先进，但也不见得都是落后的。当然，我们不否认西欧这二三百年的发展，的确积累了丰富经验，四大件是必须学习；但另一方面，我们的传统是否就没有值得继承的东西呢？我觉得还要做具体分析，不能一概否定。一般说，封建社会比资本主义社会落后，是可以这样讲的，但在艺术上，就不能一般地这

样讲。和声、对位是西欧的先进作曲技术，在曲体结构上，我国的音乐里面有许多东西值得研究。我们没有发展我们的和声学、对位法，不等于说我国没有多声部音乐。比如《弦索十三套》中和许多民间音乐的唱腔与伴奏构成的对位、有些兄弟民族就有两声部民歌属于支声复调、打击乐中也有对位，不过都没有科学地加以整理。表面上看我们的对位艺术好像不高，实际上，我们的对位艺术有它自己的经验，是值得探讨的。

3. 关于理论。可以说我国是有更高成就的，是与每个时期音乐的发展密切配合的。如战国时期，百家争鸣，音乐思想非常活跃：儒家赞成音乐、墨家非乐、老子也有自己的观点。老子的观点都是形而上学的吗？我看也不尽然。“五音令人耳聋，五色令人目盲”，这话是什么意思？我想，是说声音搞得太多，反而叫人听不见了。也可以这样解释，听得天花乱坠就听不下去了，过多了，耳朵麻木了，听不下去了。是不是令人耳聋呢？什么东西都物极必反。色彩也一样，有些现代派的画，五颜六色，看来看去什么也看不见，确实令人目盲，分辨不出来了。老子是主张“清净无为”的，他那个清净无为，实际上是“无为而无所不为”，“有所不为而后有所为”的意思，并非一切都不作，有辩证法的东西在内，并不全是形而上学，值得探讨。上次在音乐史会上也对理论问题进行了探讨，比如公孙尼子的《乐记》，是否是淮南王刘安的作品，还在探讨。看来有唯心、唯物两个方面，如何提炼精华部分、扬弃糟粕部分有许多工作要做。为什么音乐不能发展？很多同志认为音乐没有用，既不能吃又不能穿，认为可有可无。现在社会上这种思想相当普遍，特别是搞普及教育的。中小学校长很多认为音乐无用，只重视数理化，全没有看到音乐可以起潜移默化的作用，可以提高人们对世界的认识力和美感。所以，墨子的理论至今还在危害我们。是不是这样我曾写了一篇文章，请大家讨论到底音乐能起什么社会作用？历史上很多大思想家都承认移风易俗莫善于乐，当然强调过高认为可以亡国是错误的。但音乐的确可以使人的精神提高到一个更高的境界。如果没有音乐，我想世界是很可怕的，会变成什么样子？音乐起什么作用？从美学意义上看，音乐的重要性到底在什么地方？现在，中小学教学中不重视音乐课，可有可无。数学没有上完，下面的音乐课可以不上，把音乐课当作装饰。许多基层干部，包括一部分基层领导干部对音乐没有正确的认识。如果我们从理论上把这个问题讲清楚了，对四个现代化有好处，好的音乐可以得到发展。前几天报上讨论“靡靡之音”有什么标准，我看值得讨论。有人说是根据歌词。从音乐美学来看，什么是“靡靡之音”？是否一定要是黄色的才算靡靡之音？是否一定要有下流话才是黄色的？像“今朝有酒今朝醉”，“花开堪折直须折，莫待无花空折枝”，那样颓废的观点，使人情绪萎靡的音乐，尽管没有下流话，是不是属于靡靡之音呢？值得探讨。我们的民族音乐学不应只看重技术研究，也要重视思想方面的研究、理论方面的研究，这是一个很重要的领域。

一是科学方面，二是技术方面，三是理论方面，这三大领域都有很多的工作需要我们去做。目前，我们不能一下子达到很高水平。但事物总是从无到有，从低到高，从粗到精，从浅到深的。我们的民族音乐学也是这样，目前什么是民族音乐学，似乎还没有一个明确的概念。民族音乐学究竟包括哪些内容？我想大家可以进一步探讨。但我想，只要是研究民族音乐的学问都属于民族音乐学，都应当包括在内。从记谱法到音乐思想的各方面，从汉族到各少数民族的各种学科，都应当包括在内。我们的目的是为了使青年一代对民族音乐有一个正确的认识。现在音乐院校和社会上有一种不健康的、不正常的见解，认为民族音乐是落后的，是不科学的，这是不对的。民族音乐是从民族生活中来的。我们这么伟大的一个民族，有几千年历史，里面必然有科学的东西，只有以科学的观点和方法进行研究与整理，才能建立科学的理论。所以，科学不科学不是看有没有交响乐。西欧交响乐不是从古就有的，交响乐是经过许多年才发展起来。但决不能认为没有交响乐就是不科学，有交响乐就是科学。问题要有科学的分析。如果音乐院校的学生，对民族音乐有了正确的认识，就可以从民族音乐中发展出很好的交响乐来。内蒙民歌可以发展为《嘎达梅林》，虽然水平不是很高，还是感人的；“梁祝”也是。所以，不能认为民族音乐落后，不能写出好作品来。不能因为技术上存在一定程度的落后而降低它的素质上的价值。民族音乐抒情性很强，素质很高。利用民族音乐可以写出很好的作品来的。问题在于搞创作的同志对当前的生活是不是有深刻的感受，对我们民族音乐能不能有正确的认识，把其中最美学的东西显现出来，用现代先进方法写成完整的作品。

民族音乐学虽然是分析、研究民族音乐的一种学问，总不能只看目前的成果，还要看将来，看我们有没有先进的方法，看是否运用先进的马列主义、毛泽东思想的立场、观点与方法去分析研究，这是问题的关键。

所以，从目前来看，要发展民族音乐学，最重要的是如何用马列主义、毛泽东思想把我们的头脑武装起来，并用这种观点来分析和阐明民族音乐的种种现象，才能得出科学的结论。这次 60 多篇文章是一个很好的基础，会后还可以进一步讨论。一定要有百家争鸣的空气，即不为他人观点所左右，不要以为某某负责同志讲过了，就不敢再提意见了。要敢于坚持真理，敢于对已经形成的理论再进一步研究。也不要因为权威的意见就不假思索。要使民族音乐学进一步发展就要有“百家争鸣”的精神。这是最根本、最重要的方法。发展不同见解，并不是对某些人的不尊重。在学术上真正的尊重，就是要有科学的分析，肯定好的，去掉不好的，要冷静地争辩，不要不敢讲话，否则，学术就得不到发展。要敢于坚持真理，没有这种精神，民族音乐学就不能发展。要发展我国社会主义的民族音乐学，我们必须团结起来，而妨碍我们团结的，就是这派、那派的派别观点。有些人喜欢对人划派，谁是什么派，谁是什么派，我以为不要这样说，这样不能促进大家团结，只会起分离作用。学

术上的见解，可以不同，但决不应该互相排斥，而应该互相补充，这样学术才能迅速向前发展。我们应该团结，互相学习，不要各立门户，互相排斥。

由于我来得较晚，没有来得及把大家的论文全部读完，只是把我对“民族音乐学”的一点看法提出来和大家讨论，不对的地方，请大家批评指正。

（原载《南京艺术学院学报》，1980 年第 2 期）

中国民族音乐学的形成和发展

高厚永

在“音乐学”(Musicology),这个门类中,“民族音乐学”(Ethnomusicology)和“历史音乐学”(Historical musicology)都是其重要组成部分。以一个民族为研究对象的民族音乐学和历史音乐学,其二者是相互关联的。实际上,在民族音乐学的研究范围中即包含着一部分历史音乐学的内容。

在世界范围内,民族音乐学最早是以“比较音乐学”(Comparative musicology)为名而出现于音乐论坛的。约于19世纪后半叶,英国人埃利斯(A. T. Ellis)于1885年发表《诸民族之音阶》,对不同民族的音阶进行比较研究。是以称之为比较音乐学。到了1994年拉赫(R. Lach)直接用《比较音乐学》作为他的书名,由此,比较音乐学便成为更多音乐理论家的研究对象。

自从荷兰人孔斯特(Jaap Kunst)于1950年出版《民族音乐学》一书后,民族音乐方面的收集客观资料,探求规律的研究便在欧美各地逐渐盛行。以美国来说:“近十年二十年来,尤其最近,民族音乐学发展得很快,研究工作也做得很多。”在“二十年前,比较注重印第安人的音乐,因为美国印第安人很多,然后对非洲音乐,印度音乐都有很多人去研究,最近对中亚、东南亚也有很多人去研究。”[①]由此可见,当前在世界范围内有关民族音乐学的发展,正是方兴未艾。

中国的民族音乐学也是从比较音乐学开始的,它已有五六十年的历史,由于其具有研究东方文明民族音乐的典型意义,因此也体现了它在世界民族音乐学范畴所应有的(也是独特的)地位。

---

① 沈阳音乐学院图书馆编:《美籍华裔音乐家周文中介绍美国音乐现状》,载《国外音乐资料》,1978年第10期。

一、民族音乐学的历史回顾

中国对于民族音乐学的研究是从五四运动以后才开始的，当时也称为比较音乐学，王光祈先生可谓研究这门科学的先驱者。他在1925年的《东方民族之音乐》自序中说："研究各种民族音乐，而加以比较批评。系属于'比较音乐学'范围。此项学问在欧洲方面尚系萌芽时代，故此种材料极不多覯。至于本书取材，则系：凡关于东方各种民族乐制，悉以英人A. J. Ellis(生于1814年，死于1890年，对于'比较音乐学'极有贡献。)所著书籍为准。"这说明了王光祈于1920年留学德国后受埃利斯比较音乐学的影响，遂投入这项刚刚兴起的民族音乐研究工作。并且，他"希望中国将来产生一种可以代表'中华民族性'的国乐，而这种国乐，是要建筑在吾国古代音乐与现今民间谣曲上面的，因为这两种东西，是我国'民族之声'。"[①]

与王光祈同时期的人物，尚有萧友梅、童斐及刘天华等人，他们在比较音乐学(民族音乐学)的学科范畴内，也进行了不少专题研究。

萧友梅是音乐教育家，但在音乐理论和作曲技法方面有不少撰著，在音乐的比较研究方面也有一些论述。早在1920年，他就提出了"音乐的比较研究法"。他说："我很希望爱音乐诸君用科学的法子，做一种有系统的研究：无论研究中国音乐或外国音乐，科学的法子都用得着的，最好是能比较研究，因为许多问题(不限定音乐)单独看他一面，不拿别样来比较一下，不容易明白的。我今天讲的就是音乐的比较研究法。"[②]此外，对于如何进行比较研究，以及比较研究法的作用，他也有具体阐述。倘如"想知道某民族的音乐，必须先从他们爱奏的曲子入手；想知道他们曲调的组织，要先研究他们用的是什么音阶，这篇所论的本旨，就是把古今中西音乐所用的音阶浅白解说，列表比较，想教热心音乐的同志们，减省许多无谓脑力，用最少的时间，可以明白各种音阶的历史与组织。"[③]

从萧友梅的《中西音乐的比较研究》和《古今中西音乐概说》当中，可以知道他的基本观点。毫无疑问，这两篇文章，也是他在研究"比较音乐学"方面的代表作了。

童斐的贡献，主要在他1925年编写了《中乐寻源》一书，这在当时是对于民族音乐学方面的研究提出了一份重要著述。此书在自序中说："中乐者对于西乐而言也，寻源者私心所探讨而认之为源。其果为正源与否不取自决，待吾国之深研究音乐者辩证之，所谓寻得者如此而已，倘讨论者日多，纠吾谬者日众，而中国音乐竟因是以留传不为异国音乐所剋灭，幸甚幸甚！至于发挥光大，纳任味于一堂而同化

---

① 王光祈：《著书人的最后目的》，载《欧洲音乐进化论》，中华书局，1924。

② 萧友梅：《中西音乐的比较研究》，载《北大音乐杂志》第1卷6号，1924年第4期。

③ 萧友梅：《古今中西音乐概说》，载《中国近现代音乐史参考资料》，第2编第2辑。

之,则俟之贤者”。他希望深入研究并发展民族音乐,“不为异国音乐所刬灭”。

对于童斐在民族音乐方面的研究成果,连远在德国的王光祈也倍加赞赏,他说:“在国内时贤著作中,尤以童斐君《中乐寻源》一书。使余得益不少。”①

刘天华也是主要活动于20世纪20年代的民族音乐家,他虽然主要在国乐演奏及创作方面有重大贡献,但在整理研究民族民间音乐方面也做了不少努力。他曾于1927年创办“国乐改进社”并编辑《音乐杂志》,提倡进行有关民族音乐学范围的理论研究,并希望政府部门能设立民族音乐研究机构。他说:“理论,这种整理国乐的工作,那里该人民组织团体去做,该是政府的责任。它早应立出正式机关去办理——如日本的邦乐研究所,土耳其的国乐调查所等。”②他提倡在“国乐改进社”内设立研究部,“这是对于国乐上解决各项问题特设机关。例如:皮黄,现在通行全国,而至今尚无一部可靠之谱。对此问题,我们想召集国内喜欢研究皮黄而已有程度的同志,集合一处,再请皮黄导师多位,组织研究部去解决它。”③另外,“保存古合乐:此为前项问题之一种,以其紧急,故特别提出说明之。此项合乐,即清宫里祭享及仪式上所用的音乐,但其乐曲有很古的渊源,并非清一代所造成……到清室一亡,大家便糊里糊涂不去注意;现在是快要消灭得无踪迹了。我以为这种音乐对于将来造成国乐的大合奏 orchestra 上大有可以研究之处。退一步说:于古乐的价值上亦该把它研究,于我国的音乐史上,也该把它的详细内容记载下来。”④以上都清楚地记述了刘天华先生从民族声乐到民族器乐方面的调研设想和调研计划。不仅如此,他还亲自编辑记录了《梅兰芳戏曲谱》等多种,进行了不少搜集整理的现场工作及案头工作。

从整个1920年代到1930年代前期,是我国音乐理论界明确提出研究比较音乐学的创始阶段。在这阶段中,是由少数音乐理论家和民族音乐家在国际比较音乐学的影响之下,进行自发的和个别的研究。虽然他们之间互有启发和影响,但并未取得在研究工作上的相互联系,从而促进比较音乐学在当时中国的进一步开展。

到了1930年代末期,星海同志继而提出了在中国的音乐理论中,首先要建设“民族音乐研究理论”的问题。他说:“建立什么音乐理论?我的回答是,我们要新兴音乐运动的基础理论。有民族音乐研究理论(包括民谣、小调等),有中国和声学的发明理论,但更要有我国过去的古乐的研究理论,欧西乐学的理论。这是广泛地展开创立中国新兴音乐的理论基础的要求。”⑤

---

① 王光祈:《〈中国音乐史〉自序》,1931。

② 刘天华:《我对本社的计划》,载《国乐改进社成立刊》,1927年8月。

③ 同上。

④ 同上。

⑤ 冼星海:《鲁艺与中国新兴音乐》,延安鲁艺手稿0077号,1939年4月29日。

实际上，他所说的民族音乐研究理论，也就是民族音乐学的问题。不仅如此，他还希望中国音乐家，进行世界范围的民族音乐学的研究。“研究世界各国音乐的音乐民族形式是必要的，研究他们音乐史的变迁和乐派的发展、民族音乐的发达等等。”[1]他的倡导对于后来（特别是延安时期）民族音乐学的发展起到一定影响作用。

从1940年代以后，中国民族音乐学的发展开始了一个新的起点。这就是在革命圣地延安，在党的领导下，由延安鲁迅艺术学院音乐系于1939年起成立了民歌研究会。由此，对于民族民间音乐，开始了初步有组织有计划地搜集整理和研究工作。

中国民间音乐研究会[2]的主席由吕骥同志担任。他对发展中国的民族音乐学有着重要贡献。他做了许多组织宣传与发动工作，为了更好地展开研究他又发表了《中国民间音乐研究提纲》，指出：“研究中国民间音乐已经成为目前音乐界的共同要求……我们研究民间音乐不应只是为了满足个人的研究兴趣，为研究而研究，主要的目的应该首先了解现在中国各地流行的各种民间音乐的情形，进而研究其形式与内容的关系，形成历史与演变过程，获得关于中国民间音乐各方面的知识，以为接受中国音乐遗产，建设中国新音乐的参考。”[3]

1940年代的研究特点是：主要不是搞纯理论的研究，而是深入生活、深入民间，采集第一手资料，进行整理介绍并加以研究，从而推动新音乐的发展，这也就是从实践到理论，这种理论反过来又作用于实践。

建国以后，从1950年代开始，中国的民族音乐学走向了一个更大规模的发展阶段。

回顾在1940年代里，虽有民间音乐研究会的成立，并坚持长期活动，作出了不少成绩，有着历史的贡献。但这个研究会毕竟还是群众性组织，它所活动的范围及其在研究工作上的广度和深度，都受一定条件的限制。

解放以后，在“百花齐放、推陈出新”的方针鼓舞下，民族民间音乐的普查、搜集、整理、研究的工作在全国范围内普遍展开。

首先是从中央到地方相继成立了民族音乐方面的专门研究机构：中央音乐学院早在1950年就成立了民族音乐研究部，后来于1953年又独立成为民族音乐研究所（属中央文化部领导），这就是专门研究民族音乐的国家机构；上海音乐学院相

---

① 冼星海：《现阶段中国新音乐运动的几个问题》，手稿0087号，1940年7月25日在西北的一个古城。

② 从1941年2月更名为“中国民间音乐研究会”，会长吕骥、会务马可、鹰航；研究股：安波、鹤童；采集股：张鲁、李丽莲。

③ 吕骥：《中国民间音乐研究提纲》，载《民间音乐论文集》，东北书店，1948。

继于1952年成立民族音乐研究室，具有一定规模，活动于华东一带；东北鲁艺音乐系于1949年就成立了民族音乐研究室，后来为东北音专及其后的沈阳音乐学院所继承。其他如中南、西南、西北等大区的艺术院校以至不少省市也都有相应的民族音乐(包括戏曲音乐)研究机构或研究小组。由此，刘天华先生在1920年代就曾提出"理论，这种整理国乐的事"应由政府成立专门"研究所"的设想，在新中国成立以后才真正付诸实现。

由于专门研究机构的设立，于是研究力量也成批增加，各地都涌现出一些有志于研究和发展民族音乐理论的新生力量，展现出前所未有的大好形势。但是，中国的幅员广大，人口众多，又是一个多民族的文化古国，在民族民间音乐方面有着极丰富的宝藏。研究工作首先要从普查与搜集整理入手，与这项工程浩大的工作相比，这支虽然扩大了的研究队伍就显得太薄弱了。仅以普查工作来说，由于我国民族民间音乐蕴藏丰富，专靠这批研究队伍是无济于事的，这就需要专业与业余相结合，展开群众性的普查工作，但这项工作得到了全国性民间会演活动的极大帮助。

从1950年代初期到1960年代中期，由于党和政府的重视，从客观上创造了一些有利条件，于是民族音乐学的研究得到全面开展和不断深入。"首先研究的范围扩大了，除了各省区汉族的各种体裁、各种形式的民间音乐外，增强了几十个兄弟民族的富于色彩的歌舞音乐和其他传统的、独特的音乐，如维吾尔族的'十二木卡姆'，侗族、瑶族及其他民族的复调歌曲；还有我国历史悠久、积累丰富、发展较高、又还带有很多民间性的七弦琴音乐、筝曲、笙曲；还有各地源流不同、风格不同的合奏音乐，如潮州锣鼓、舟山锣鼓、泉州音乐、苏南吹打、河北吹歌等等；以及汉唐以来和民间音乐有着极其密切的血统关系、而又形成了自己的独特风格的寺院合奏音乐，如北京智化寺、西安城隍庙、山西五台山、四川峨眉山、常州天宁寺等处的寺院合奏音乐。"[①]除此而外，对于叙述能力很强的单弦、大鼓、坠子、琴书、评弹、清音等说唱音乐以及有着深厚群众基础的京剧、昆剧、梆子、川剧、粤剧、汉剧、秦腔、湘剧、越剧及各种色彩浓郁的地方小戏等戏曲音乐，都进行了广泛的搜集、整理和研究。出版了不少剧种、民歌、曲艺的曲谱及研究著作。

这样的调研工作一直开展到1960年代中期，在这段期间，可以说是出现了中国民族音乐学的欣欣向荣和蓬勃发展的新局面。这时，中国音乐界也明确提出"比较音乐学或音乐民族学，是各国音乐家研究民族民间音乐的一门科学"[②]，公认了它在中国和世界的地位。

在十年"文化大革命"期间，由于林彪、"四人帮"的干扰破坏，中国民族音乐学也惨遭浩劫，从事这方面的研究工作者(包括他们的搜集、整理以至著述)都遭受到

① 引自《音乐建设文集》"序"，音乐出版社，1959。

② 贺绿汀：《关于音乐教育的一封信》，载《人民音乐》，1973年第3—4期。

了不同程度的冲击和批判，各地经过十多年来所积累的民族民间音乐资料，几乎损失殆尽。民族民间音乐被斥为封、资、修毒草。民族音乐学的研究不复存在，处于十年停顿的状态。

在华主席为首的党中央领导下，民族音乐的研究重获新生，各地的研究力量正在重新聚集，调研工作也在不断恢复。为更好地促进民族音乐学的发展，最近文化部和中国音协联合发出通知，"要求各地积极开展和加强民族民间音乐遗产的收集整理工作，有计划地将各乐种编成《集成》，以便向广大音乐工作者提供一个比较全面的、有系统的、有代表性的学习研究资料，更好地继承我国民族民间音乐文化的优秀传统。""通知指出，民族民间音乐遗产，例如大量存在于人民群众中的民间歌曲、民族器乐曲、古琴曲、说唱音乐和戏曲音乐等，都是继承和发展民族音乐极为宝贵的基础资料。"①通知要求要在本世纪末先后完成民歌、民族器乐曲、古琴曲、说唱音乐、戏曲音乐的集成五部。这都是有助于发展民族音乐学的重要的基础建设工作。

最近一两年来，一些外籍华人学者如周文中、梁铭越、赵如兰等人也先后介绍国外对于民族音乐学的研究情况，对我们也无疑是个交流和促进。

今天我们召开这个全国性的"民族音乐学学术交流座谈会"就是要广泛交流，总结经验，以促进我国民族音乐学的这个新兴的研究事业得到恢复和进一步的繁荣发展。

二、民族音乐学的研究内容

中国民族音乐学的研究，虽然在 20 世纪 20 年代从比较音乐学开始，但中国的音乐理论并非从 20 年代才开始研究的。中国有着数千年文明的音乐文化史，也曾有过像唐代音乐那样的辉煌发展，对于搜集、整理和研究民间音乐更是不乏其例。据考证，在中国的历史上就曾有过五次②对于民间音乐大规模的搜集整理。而每一次的搜集整理工作都发生过很大影响，并且直到现在我们仍然可以见到一些有关民间音乐资料的记载以及音乐理论方面的记述，这对于我们今天研究民族音乐学来说，无疑是提供了一笔可以继承的宝贵遗产。

历史上所遗留下来的对于民族民间音乐的记载及理论上的研究成果，都是今天研究民族音乐学的珍贵资料。

从 20 世纪 20 年代开始，最早研究比较音乐学的王光祈等人，也同样继承了历

---

① 《文化部和中国音协联合通知》，载《文汇报》，1979 年 7 月 30 日。

② 据阴法鲁考证，中国历史上有过五次大规模的搜集整理工作，文章题为《我们有优越的音乐传统》，载《人民日报》，1956 年 8 月 19 日。五次搜集详情，可参阅该文。

史遗产。

但20世纪20年代的比较音乐学与历史上的音乐理论研究之不同处，主要在于研究范围问题。“比较音乐学”不仅研究中国的民族音乐，而且扩大到世界范围，将欧美等不同的民族音乐与之相比较而研究。如王光祈在《东方民族之音乐》一书中，将世界上各民族的音乐分成三个大类，即：(甲)中国乐系；(乙)希腊乐系(包括西欧、北美)；(丙)波斯亚剌伯乐系，由此而进行比较研究。另外，他还进行“东西乐制之研究”。何谓“乐制”？“乐制”(Tonsystem)者，即“‘律’与‘调’两大问题之意也。研究乐制而兼及东西各国者，欲以便于比较也。”[①]这就是20年代研究比较音乐学的本旨，研究民族音乐而扩及到世界范围，主要在“便于比较”。

20年代的研究内容主要围绕音阶、音律开始的。因为“比较音乐学”的创始人埃利斯的代表作就是《诸民族的音阶》，后来德国的霍恩博斯特尔(E. M. Von Hornbostel)与亚伯拉罕(Offo Abraham)等从物理学的侧面研究非欧洲的各民族的音阶构造。由此，中国早期的“比较音乐学”，如萧友梅的《古今中西音阶概说》及《中西音乐的比较研究》中的第四部分、王光祈的《东方民族之音乐》、童斐的《中乐寻源》中有关中国七声与外国七声的音阶相配问题，都是以音阶、音律、调与调式为研究中心的。同时因为，研究音阶的意义在于，要了解一个民族的曲调组织，首先要了解它的音阶构成，这也可以说是研究一个民族之音乐的首要问题。

以上这些比较研究，都是在相当程度上继承了中国历代的音乐理论遗产，譬如，他们在论述中国的音阶与律制时都离不开“三分损益法”及朱载堉的“新法密率”等传统理论，所以这种比较音乐学绝不是凭空创造的，而是进一步的继承和发展。

王光祈、萧友梅、童斐等人的研究特点是就理论范畴进行比较研究。到了刘天华，他即开始做一些现场工作和案头工作，他的研究中心是在戏曲音乐与民间器乐方面，他从记谱开始，进行接触实际的调研工作。

到了20世纪40年代以延安鲁艺为主体的民族音乐学的研究，则是围绕以民歌为中心而展开的，所以他们开始成立的组织就叫“民歌研究会”。如前所说，搜集、整理和研究民歌在中国是有悠久历史传统的，这也可以说是长期以来在中国研究民族音乐学的中心内容。所以延安时期的采集工作也沿用传统，称之为“采风”。

当时采集工作的重点虽在陕北一带，并主要是民歌，但编辑出版的民歌除陕北各地而外尚有《陕甘宁民歌集》、《河北民歌集》、《山西民歌》、《江浙民歌》、《绥远民歌》、《河南民歌》、《山东及东北民歌》，这样就以陕北为重点而扩及全国。除民歌而外也还有《秧歌曲选》、《郿鄠道情集》、《秦腔音乐》及《器乐曲选》、《秧歌锣鼓点》等。这样就从采录民歌为主而扩及到其他民间音乐种类。进一步的研究工作也随着搜

---

① 王光祈：《〈东西乐制之研究〉“自序”》，1924。

集、调查而逐渐展开。当时所写的研究论文在一般理论问题方面的有:《民歌与新兴音乐》(冼星海)、《论中国民歌》(柯仲平)、《陕北土地革命时期的农民歌咏》(马可)、《关于陕北说书音乐》(吕骥)、《山西梆子音乐研究》(常苏民)、《郿鄠的研究》(朋明等);在方式、方法及技术分析的方面有:《中国民间音乐研究提纲》(吕骥)、《怎样采集民间音乐》(张鲁等)、《民歌中的节拍形式》(吕骥)、《绥远民歌的乐曲形式》(天风)、《秦腔的调式问题》(安波)等。从已出版的情况来看,当时搜集了不少资料,也取得了不少研究成果。

值得注意的是,在20世纪40年代里,对于如何发展中国的民族音乐学,已经有较高的认识,"吕骥同志三几年在研究民族音乐方面所认识的,已经超过西洋。这点国内的人还不晓得。因为1945年在《民间音乐论文集》里,他就提到中国音乐有八项音乐体系,①另外提了六项研究民间音乐的方式,②那六项方式也就是现在国外研究民族音乐的方式。"③这也就是说,中国在三四十年前,在研究民族音乐方面,从实践到认识,已有一定高度。

吕骥同志通过《中国民间音乐研究提纲》,提出了研究中国民间音乐的目的、意义、方式、方法和一些具体要求,不仅推动着当时民族音乐研究工作的进展,而且对现在来说也不失其指导意义。延安时期的调研工作,虽然主要集中在陕北陕甘宁地区并且是以民歌为中心的,但在整个的工作当中,摸索了经验,取得了可喜的成绩,为后来的民研工作,开辟了道路,奠定了基础,可以这样说,建国以后广泛开展民族音乐学的研究工作,是延安时期的继续。

从20世纪50年代开始,首先是搜集整理和普查工作的全面展开,这项工作通过各种渠道,达到了空前规模。参与这项工作的除专门研究机构外,更广泛的有各地的文化局、音协分会、音工组、艺术馆、文化馆、艺术院校、文艺团体以及不同规模的会演大会。因此,从建国以后的十几年中,各地都出版或油印了各种遍布民间极为丰富的民族民间音乐资料。但如何使这项工作做得更好、更系统、更精确、更有价值,中国音乐研究所曾两次进行典型试验,准备从专业角度取得经验而进行推广。

第一次是1953年到山西专门搜集"河曲民歌",第二次是1956年到湖南进行全面普查。前者是集中一点;后者是扩及全面。前者专门搜集民间音乐中的一个

① 八项音乐体系为:一、民间劳动音乐;二、民间歌曲音乐;三、民间说唱音乐;四、民间戏剧音乐;五、民间风俗音乐;六、民间舞蹈音乐;七、民间宗教音乐;八、民间器乐音乐。

② 六项方式为:一、各种民间音乐之音阶、调式及其曲调的研究;二、各种民间音乐之曲体组织及节奏构成的研究;三、各种民间音乐之演唱技术与表现方法的研究;四、各种民间器乐之流传历史与演奏技术的研究;五、各种民间音乐中所占的地位与作用;六、民间音乐之记谱法。

③ 梁铭越:《谈国外对民族音乐学的研究》,载《国外音乐资料》第7辑,人民音乐出版社。

种类;后者普查民间音乐(在一个省)的一切种类。并且,作为一个专业的民间音乐研究工作者,他也必须深入生活,体验民间音乐与人民生活的关系,了解它是怎样反映人民生活情绪的,这两次重点搜集、普查工作极有意义,取得了经验和成绩。《河曲民歌采访专集》与《湖南音乐普查报告》就是这两次工作的成果和经验总结。

这两次工作都是经过广泛深入的调查,采取访问、录音、照相、笔录等方式,在获得大量感性材料的基础上,然后再进行"去芜取菁"、"去伪存真"的工作,选择比较好的作品,附以介绍文字、图片及普查报告或专题报告,编成专集进行出版介绍,其他未人集的材料,付之油印作内部资料保存。《河曲民歌采访专集》与《湖南音乐普查报告》可以说是全国千万种民间音乐搜集材料中的代表作。

建国以来,出现了许多民族音乐方面的研究论文,如有关于民间音乐与人民生活的关系,民族民间音乐的自身规律,以及民族民间音乐的音阶调式、乐曲形式结构、曲调发展规律、复调织体、配器原则等等,都是根据这些资料研究所取得的成果。

这个时期,除研究广大汉族地区的民族民间音乐外,同时对各兄弟民族的音乐,也进行了广泛的调研工作。如西南一带苗、彝等各民族的山歌,西北地区内蒙等地的草原牧歌,广西地区壮、瑶、侗二声部民歌,西藏地区的歌舞音乐堆谢与囊玛,蒙族流行的说唱音乐好力宝,藏族流行的藏戏,蒙、苗演奏的乐器马头琴与笙,新疆哈萨克的弹拨乐,云南纳西族的白沙细乐,以至像《十二木卡姆》那样的多套大曲的整理与研究,都取得了很大成绩。

这个时期的另一个特点是:在研究现代民间音乐的同时,又与古代音乐研究相结合,因为现代民间音乐与中国古代音乐有着血缘关系,结合研究,可以纵观中国民族音乐的历史渊源和衍变发展的规律。

首先是中国的古琴(七弦琴)音乐,它保存着历代的重要音乐文献,如著名琴曲《幽兰》、《广陵散》、《胡笳十八拍》、《高山流水》、《潇湘水云》、《阳关三叠》等,对这些极有价值的从 6 世纪以来就陆续记录并流传下来的著名琴曲,进行打谱、译谱、演奏、录音(制唱片)、汇集资料、探讨研究,是件极有意义的工作,取得了很大成绩。

由于加强对于中国传统音乐的发掘整理和研究,先后在陕西、北京发现了唐宋以来流传在民间的乐谱,更重要的是从这些乐谱当中,找到了认识姜夔词谱的线索,推动有关唐宋音乐的认识和研究。因为深入发掘,又发现流传于 18 世纪、19 世纪初写成订谱的《弦索十三套》,这是一部现存唯一的多声部合奏乐谱,它的整理出版,对于研究传统的和声、复调及发展新型的民族乐队合奏音乐都有重要参考价值。

特别在文化大革命后的近期以来,又发现了湖北曾侯乙大墓的古乐器,由于加强整理研究,发现"曾侯钟"的乐律铭文,反映出春秋战国期间我国音乐文化的高度水平。曾侯钟的总音域跨 5 个八度,64 件编钟按不同花纹分成几组,它们的共同

音阶结构居然和现代的大调七声音阶同一音列，更引人注意的是不同组的编钟，在这基本七音之外又分别具有或同或异的变音。它们合起来又十二律齐备，可以在三个八度的中心音域范围内，构成完整的半音阶。长期以来，人们常常怀疑先秦典籍中关于旋宫转调问题的记载究竟是真是假？究竟有无音乐技术上的实质性意义？现在从地下提供了确凿物证，书写出世界乐律史上的光辉一页。

今后，从发展中国民族音乐学的观点来说，它的研究内容，应当是以中国传统的民族民间音乐五大类为基础的。又由于中国是个多民族的国家，她包括了 56 个民族，因此，丰富多彩的各民族的音乐都是我们的搜集、整理和研究的对象，我们研究内容之富有和独特，是世界一般国家所无法比拟的。

我们还应当展开对于技术理论的研究。如：民族作曲的技术理论（包括音阶、调式、曲式、多声部及配器等）；民族声乐演唱的技术理论；民族器乐演奏的技术理论；以至民族乐器在制作上的科学技术理论等。

同时，我们还要研究古代音乐理论及世界民族音乐学的理论，最终目的是为了发展中国的民族音乐学，使之达到更高的水平。

三、民族音乐学的教学应用

民族音乐学之应用于音乐教学。在世界上有人称之为“应用民族音乐学”。因为这门科学不应仅仅作为学术研究，它也应当成为音乐艺术教育中的必修一课，同时必须对学校教育、大学教育、成人教育起到应有作用。

民族音乐学在大学里开设系科，培养专门人才，在欧美已经非常流行，它大约起始于 1950 年代，但逐渐发展逐渐普遍，如美国“现在有三十几所大学有民族音乐学系”，“民族音乐学的课，选三年至五年。”“念硕士学科的时候，研究院的课共占五门。进到博士研究，一定要学三年，起码选五个学分民族音乐的课程。”“到现在为止，民族音乐学已经有了博士学位，每个大学都有专门的民族音乐学教授。”①

中国设立民族音乐学系即民族音乐理论系是在 1960 年代，并且，这个系科的设立，在全国范围内至今尚不普遍，而仅有的两个系科专业也遇到重重阻力，现在处在风雨飘摇当中。

回顾中国的音乐教育史，从 1920 年代开始已经成立大学的音乐系科和专门的音乐院校，但在相当时期内，在推行全盘西化的音乐院校里，民族音乐学根本不在课程以内，虽然当时也曾提出所谓中西音乐“兼收并蓄”的方针，即便如此，但实际上这个中乐部分，主要开设一点“国乐课”作为点缀，这样的国乐课就是以刘天华先生为代表的民族器乐（二胡、琵琶等）演习课，它与民族音乐学范畴（民族民间音乐）

---

① 梁铭越：《谈国外对民族音乐学的研究》，载《国外音乐资料》第 7 辑。

的课程并不一样。

建国以后，通过统一的院系调整，在全国范围内，增办了许多音乐艺术院校，既然要创办社会主义的音乐院校，因此就要考虑它的教学内容，考虑到如何创造社会主义的民族的新音乐，并围绕这个中心内容建立新的教学体系。

从20世纪50年代初期开始，在一些较大的音乐院校中，先后增设了民族民间音乐课，这完全是一个为加强向民族民间学习的新课程。为各系科专业所共同必修。

最初的时候，课程尚未形成，师生们便一起搜集、一起观摩，并请人作报告或不定期地学唱(主要是唱民歌，有时也学唱戏曲或说唱段子)。正式开设课程以东北鲁艺最早，时在1949年，我国著名音乐家如马可、安波、寄明等同志都曾先后担任过该课的教学工作，这一课程并为其后的东北音专、沈阳音乐学院所继承发展。其他院校，正式开设此课的如：中央音乐学院于1952年，上海音乐学院于1954年，各地区设立的一些音乐艺术院校也大都在这个时期(20世纪50年代的前期和中期)开设了这一课程。

初期的课程是各专业必修的共同课，侧重于民间音乐的声乐部分，即主要开设民歌课、说唱课与戏曲课三种，所用教材(如上海音乐学院)即精选全国优秀民歌、优秀说唱、戏曲选段等。民歌按地区划，说唱、戏曲按种类划分，并油印成册，一律采用线谱。

授课方式以唱为主，从感性上了解接触民间音乐，每种课程并要求熟唱若干首或若干段。东北音专则要求格外严格，如在教唱说唱段子时，学生不但会唱而且要会打(即打奏鼓、板、碎嘴子等)，力求真正掌握甚至要达到上台表演的程度。因此，每当上课之前，在院子里、琴房里以至宿舍里，总有一番唱念做打的热烈气氛，学生在为回课作各种准备。

课堂上除教唱而外，教师还辅之以风格特点、历史发展、流传概况、演唱方法以及曲种、剧情等简要介绍，目的在于更好地理解教唱内容。

随着教学实践的延长和不断反复，在20世纪50年代的中后期，逐渐出现文字教材，这也是通过教学实践对于民族音乐学进行研究的初步成果。这个成果首先是入手于民间分类法(folk taxonomy，近年来在世界上分外盛行关于资料分类法的研究)。因为在实际教学中，面对这些感性资料，有的按地区分类，有的以题材、体裁分类，有的以曲种、声腔分类，从这些不同的分类中，从细致的分析比较中，各自都从不同角度体会到民间音乐无论在音乐艺术形象的创造上，在表情达意的方式上，在音乐的体裁、形式及其他各种表现手段(如曲调、节奏、音阶、调式、多声部进行，伴奏于声腔的托腔保调等)上，都有其自身的规律与特色，于是不断总结不断归纳，由此进而探索到民间音乐的外部构造(背景)和内部构造(音)的特性与规律。这些陆续取得的研究成果便逐渐进入到民间音乐教材，所以在20世纪50年代后

期，仅以上海音乐学院来说，在民歌、说唱、戏曲这三门课程中，都有相应的文字教材，其中夏野的《戏曲音乐研究》并经整理而正式出版(据悉国外尚有译本)。

由于全国各音乐院校的民族民间音乐课都在教学实践中摸索经验，各自都联系实际，编写了自己的(往往体现有地方特色的)民族民间音乐教材。怎样使这些初具规模的教材更加系统化、条理化、科学化，这确实还要花很大的力气做更多的工作。

1960年下半年，由中国音乐研究所举办了"民族音乐研究班"，调集了全国各音乐艺术院校的师生及其他单位的音乐工作者和中国音乐研究所的研究人员共60人，进行民族音乐课的教材编写工作。在历时一两年的时间里，经过反复讨论反复修改，最后成稿《民族音乐概论》一本。①共分：民歌和古代歌曲、歌舞与舞蹈音乐、说唱音乐、戏曲音乐、民族器乐等五个部分。这五个部分实际就代表五种课程的讲授内容。为了更好地配合教学需要，同时还编选了参考资料十一种及参考唱片一套。

这本教材，有一般情况的概述，也有艺术特点的分析。当这套教材(包括辅助教材)问世以后，对整个民族音乐教学起到推动作用，对于民族音乐学的研究也有重要参考价值。但就全国范围内的音乐艺术院校来说，完全采用"概论"作为课本的不多，只有个别院校曾经采用过，但所用时间也不长。究其原因，因各校都有自己的教学特点，有的以当地的民间音乐为主，有的以接触感性为主，有的只上三或四门课(尤其歌舞部分常不单独开设)，所以照本宣科者甚少。但这本《概论》和所属全套资料，无论对民族音乐的教学和研究工作来说，都是一个极其重要的基本建设。

在20世纪60年代前期，对于以上所说的民族音乐共同课，沈阳音乐学院还总结了一条经验，即共同课可开四个门类或五个门类，内容以感性为主，理论为辅，编写中心教材，这个教材其知识面应当比较全面，对于理论作曲专业及音乐表演各专业均兼顾，用这样的中心教材给各专业分别上课，针对不同专业的特点，可以有不同的侧重和取舍，这样既能收到课堂效果也能适应各专业的要求，可以将这门课上得更活。

民族音乐课的另一项重要内容，就是专业民族音乐理论课的开设。由于在20世纪50年代中期(1956年前后)北京、上海的院校中先后设立民族音乐理论专业、民族作曲专业及至戏曲作曲专业。这些专业的创办，促进了民族音乐学的深入研究，这个研究是以民歌说唱、戏曲和民族器乐这四大部类为中心的，在展开科学研究的基础上，进一步开设了民族音乐四大件的理论课程，这些课程，有的称为概论课，有的称为研究课，当然，其课程内容的完整性、系统性和科学性，都是有待于逐步深入和逐步完善的。

---

① 《民族音乐概论》，音乐出版社，1964。

在民歌研究课中，民歌的体裁和地方色彩将是研究的中心，因为分析体裁有助于了解民歌的种类、构成形式、风格特点、发展手法以及演唱方式等等；研究色彩则更着重于音阶结构、调式特点、语音四声以及旋律进行等来剖析不同色彩的特点和形成。在说唱音乐研究课中，腔词关系、结构原则将是研究的中心。腔与词的关系，说与唱的结合在说唱音乐中十分重要。不仅其“散白”和“韵白”是组成说唱音乐的极其生动的重要部分，特别是那些半说半唱、似说似唱、唱中夹白的唱段更是说唱音乐的特殊表现方式，它的唱腔与语言结合得十分紧密，有其独特的规律。在唱腔结构原则方面，虽然总的可分几大类型，如基本曲调反复的结构，基本曲调板眼变化的结构，曲牌纵缀的结构，混合的结构等。但在实际运用中都是千变万化有许多独特的创造。说唱音乐在结构唱腔方面有着丰富的表现力。在戏曲音乐研究课中，声腔系统与构成体制将是研究的中心。戏曲音乐的声腔系统有昆腔、高腔、吹腔、梆子腔、二黄腔、西皮腔、滩簧调及其他杂腔俗调，在这些各大声腔系统中又分生、旦、净、丑等不同人物类型的唱腔，不同人物类型的唱腔又有不同流派的区别，因此，不同声腔系统的形成是复杂而丰富的。在戏曲音乐的构成体制方面，板腔体与联曲体已经有长期而成熟的发展。在这样体制的基础上，又发展了成套唱腔，这对于刻画人物性格、抒发思想感情有着高度的表现力。在民族器乐研究课中，乐种与曲式将是研究的中心。分析乐种，可知流行各地的丝竹乐、吹打乐、弦索乐、锣鼓乐等不同乐种在组合、演奏、采用乐器、曲目范围、技巧表现及曲调风格等诸方面的不同特点。分析曲式，可知民族民间器乐在构成乐曲时其散曲与套曲的不同规律。

除四大部类的理论课程而外，又出现综合研究横向的课程，如“民间曲调写作”、“腔词关系研究”等等，这些研究性课程，都是重点深入地综合分析整个民族民间音乐的专门问题，并从中总结归纳出规律性的东西。

随着民族作曲专业的设立(20 世纪 60 年代前期)，于是又展开了对于民歌编创，民族调式及其和声，民族曲式及其作品分析，民族复调及民族乐队配器等等研究，这些专项研究都分别开设了课程或专题讲座，并在不同程度上都编有讲稿或教材。

以上所述，即到目前为止各种民族音乐理论课程的开设项目和开设状况。可以看出，这些课程都有待于逐步深入，逐步完善，并编出系统的讲义和教材。

回顾中国所设立的民族音乐学专业，其课程开设及研究重点都有自己的特点，它与欧美已经普遍盛行的民族音乐学专业并不一样。中国的特点是：以研究本民族的音乐理论为主，专业学生将学习和研究中国的民族民间音乐作为重点。在课程设置当中，专业课：首先是民族音乐理论课(分民歌、说唱、戏曲、器乐等课目)要学三年，中外音乐史课各一年半。专业基础课：有艺术概论，马列主义文艺论著、音乐美学基础、中国古代音乐论著、音乐评论习作及作曲四大件。选修课与专题研究

有：亚非拉音乐、苏联音乐、西方现代音乐、音乐分析，少数民族音乐、中国古代乐谱读法，民族乐器及专题研究等。

但欧美的民族音乐学专业，其课程开设和我们却不一样，以美国大学的民族音乐学系来说，“民族音乐学的课，选三年至五年。其中选修各国的音乐，每人起码选2—3个国家。”“选定之后还要学音响学、音乐美学、音乐社会学等，以及西洋音乐史、西洋音乐分析、西洋音乐理论。这些都学完之后，还要到文学系去选学哲学概论或人类学概论，否则就去学社会学概论或美学概论，再不就到物理系去学音响概论。”①另外，所有学民族音乐学专业的人都要学习世界民族乐器，起码要学三样，并且要能达到上台演奏的水平。

仅就以上的两种课程设置，可以看出，中国的民族音乐学专业以学习研究本国家本民族的民族音乐为主；而西方则扩及到世界范围，并且必须同时选定几个国家的民族音乐作为学习和研究的对象。中国虽也曾在个别音乐理论系中开设过亚非拉音乐等专业，但这些专业学生既不可能进行实地考察，又无专业需要的足够资料，并且学完之后，也没有条件发挥其社会作用。因此即得不到发展。

总之，中国民族音乐学的系科专业，尚处于初创阶段。但是，各音乐院校的民族民间音乐课程，在几十年内，已经积累了不少资料，编写了不少各有特色的教材，取得了一定的教学经验，成绩仍是可观的。只要我们增强信心、继续努力、排除干扰、加紧工作、深入研究，是能够办出符合于中国情况，有利于发展民族音乐学这个专业的。

四、民族音乐学的社会处境

我国的民族音乐文化，在数千年的悠久历史中，曾经多次出现繁荣昌盛的时代，它在许多方面，一直居于世界音乐文化的先进行列。

自从鸦片战争(1840年)以后，随着帝国(资本)主义的侵入，闭关自守封建腐朽的旧中国，一变而沦为半封建半殖民地，这时，欧洲的音乐文化随着资本主义经济的发展而迅速繁荣并进步起来，中国的民族音乐却陷于散落状态而艰苦缓慢地延续着。

中国的资产阶级是软弱的，他们曾经用“学堂乐歌”的形式作为启蒙运动的工具，并在世纪初又把西洋音乐介绍到中国来(对于西洋的有益借鉴是必要的)，但在几十年内，中国的资产阶级由于自身的弱点，始终未能将中国的音乐文化向前推进，作出应有的贡献。相反却以洋为高，宣扬了盲目崇拜西洋音乐轻视民族民间音乐的观点。这个观点并直接影响着比较音乐学(民族音乐学)的研究和发展。试

① 梁铭越：《谈国外对民族音乐学的研究》，载《国外音乐资料》第7辑。

想，如果一味认为中国的民族音乐“简单落后”，不复有存在的必要，切需“全盘西化”取而代之，那么，中国的民族音乐就不能列入世界比较音乐学的行列，及至要明确提出对于中国民族音乐学的研究，也就更没有任何价值和意义了。

在20世纪20年代前后，是全盘西化还是发展自己民族的新音乐，这个论争是相当激烈的，中国的音乐发展向何处去还是一个大问题。在辛亥革命不久，有人便提出“当今之世，欲以正教化挽颓风者，舍西乐其奚自哉。”①其言下之意，要挽救中国只有仰仗西洋音乐了，这种重洋轻中的论调，为后来盲目崇洋的思想首开端倪。其后，更有一些音乐理论家认为“我说现在的西洋音乐(本来不能叫他做西洋音乐，因为将来中国音乐进步的时候，也是和这音乐一般，因为音乐是没有什么国界的)，不像中国几千年前的音乐那样简单了。”②毫无疑问，照他的看法，简单的中国音乐，将来一定会被先进的西洋音乐所代替了，现在的西洋音乐就是将来的中国音乐。“世界上只有一种尽真、尽善、尽美的音乐艺术，并没有国乐和西乐的分别。中国人如果做出很好的所谓西乐，那么这就是国乐。”③他们还用啤酒为例证明这种观点。“啤酒这样东西，本来是外国人发明出来的。因为近年来啤酒在中国的销路很好，所以中国人亦仿造出来不是中国人发明的啤酒，一律都可以说是国货，一律都可以在国货公司里发卖；为什么由中国人仿造西方的音乐艺术做出来的音乐，不可以说是国乐呢?”④“Madame，您要把中国的音乐改善，但是据我来看，中国的音乐是没有把他改善的可能，非把他根本改造，实在是没有希望。”⑤这一派的意见，极力宣传以洋为高的思想，中国的音乐是一点“希望”也没有了，连“把他改善”也不可能！他们显然是要根本取消中国的传统音乐，实现全盘西化之目的。值得注意的是这一派人在当时音乐界是最有影响的人物，他们的主张颇能左右社会，对发展中国的民族音乐阻碍极大。

所以，当中国的音乐理论家从20世纪20年代开始研究比较音乐学的时候，中西音乐的论争一直在激烈地进行着，而且，盲目崇拜西洋、轻视民族民间音乐的倾向严重地占据着主导地位，尤其是民间音乐备受轻视，专门研究它的人很少，即使有人研究，也会被认为低等而在社会上毫无地位。

到了20世纪30年代，一些革命音乐家开始重视中国民间音乐的研究，但这个研究也是个别人为创作需要在私自设法进行，如革命音乐家聂耳就是当时的一个，

---

① 《〈中小学音乐教科书〉序》，1914。

② 萧友梅：《什么是音乐？外国的音乐教育机关，什么是乐学？中国音乐教育不发达的原因》，载《音乐杂志》，第1卷3号，北大音乐研究会，1920年5月。

③ 青主：《我亦来谈谈所谓国乐问题》，载《音乐教育》，第2卷8期，1934年7月。

④ 同上。

⑤ 青主：《乐话》，1930。

他感到研究民间音乐已经非常急要，他在一封信中这样写道："现在我想在中国的各地民间歌曲上作一番研究。请三哥为我收集一些寄来，不论什么小调、洞经调、山歌、滇戏牌子都要。千万急!!!"①像聂耳这样迫切感到研究民间音乐之必要，在当时还是为数极少的，有组织地研究民间音乐更是少见。

但这个时期，一股重洋轻中的势力仍然甚嚣尘上，他们对于民族音乐的全面否定和恶毒攻击，已经到达无以复加的地步。有人说："我国之可以说是音乐者，老早已经寿终正寝。""倘若'闻其乐可以知其俗'，则我们的'礼乐之邦'，早已沦于禽兽之境！如此'国乐'，非加以根本之否定不可。"②这里认为中国音乐早已完蛋，即使有也已如"禽兽之境"，必须全盘否定！

另有一派人干脆提出崇洋复古的主张，把中国音乐的发展拉向西洋和古代。他们的理论是："若说到现在的中国音乐，简直野蛮得很……因为我们太过缺乏理论，我们从来也未曾有过系统的研究，所以我们一方面尽可以努力复兴古乐，但一方面仍要尽力去研究西洋，两样并进，这样，音乐的前途就会有所进展了。"③

到了 20 世纪 30 年代后期，情况有所改变，一些革命音乐家开始考虑如何发展中国的民族音乐问题，并在音乐界提出关于民族形式的讨论，如星海同志就曾发表文章《论中国音乐的民族形式》，文章说："目前中国音乐界对于应用民族形式问题，还没有得到统一确实的结论。有些人主张用西洋音乐形式，有些人主张用旧的民族形式。这两种主张，都是有点偏见。"④

毛泽东同志在 1940 年也正式提出："中国文化应有自己的形式，这就是民族形式。"⑤围绕这个问题，在音乐界又进行了一番争论，这个争论仍然沿袭着 20 世纪 20 与 30 年代以来两种对立的音乐思想在激烈地进行着。从下面的这一席话中，可知当时的争端所在：

> 一些中国西洋乐派的音乐家。因为他全然迷惑于西洋音乐形式，所以他们极力反对着形式的民族化。
>
> 根据他们的意见的解释，只要内容描写中华民族的生活，于是不管东洋西洋的，不管用古昔的、近今的形式来表现都是'新国乐'。这些立论对不对呢？任凭我们怎样粗心，都不能同意。⑥

---

① 聂耳:《给母亲的信》，1933 年 5 月 28 日。

② 《广州音乐发刊词》，载《广州音乐》，第 1 卷第 1 期，1933 年 11 月。

③ 陈超琼:《震动耳目的古乐复兴运动》，载《广州音乐》，第 2 卷第 8 期，1934 年 8 月。

④ 冼星海:《论中国音乐的民族形式》，载《文艺战线》，第 1 卷第 5 期，1939。

⑤ 《新民主主义论》，1940 年 1 月。

⑥ 李绿永:《论新音乐的民族形式》，载《新音乐》，第 2 卷 1、2 期合刊，1940 年 8 月。

有关音乐的民族形式问题，一直从20世纪30年代末期争论到40年代。

与此同时，延安鲁艺的革命音乐工作者，他们组织起来，大力搜集整理并研究中国的民间音乐，作出了不少成绩，这是研究中国民族音乐学的新起点，并为后来的研究工作开辟了新的道路。然而，就在这一时期，以广大的国统区来说，那种“美国月亮比中国的圆”的崇洋媚外思想依旧风行一时，民族音乐的地位仍然十分卑微，不用说是去提倡研究民族音乐，就连在专业音乐院校的学生当中也鄙视甚至憎恶民族音乐。这与长期形成的社会风气有着密切关系。“谁都无法否认，五四以后的西洋音乐，可说是无批判地学习，无批判地模仿。其时的音乐学校，不只没有本国音乐研究，连本国音乐史都被遗忘了，这些研究者的研究对象差不多完全与本国音乐对立起来，因为由于看不起本国音乐，不承认本国音乐，当然不屑去发掘研究它。”①

回顾20世纪30年代的状况是：“学校……早已有国乐组的设立，但同学人国乐组者寥若晨星，这固然是同学的不注意国乐，然环境亦有莫大的关系。”②

到了20世纪40年代，这种风气仍然有增无减，有人曾愤慨地写道：“很惭愧的——给国立音乐院憎恶国乐的同学们。国乐是毫无价值的东西——幼稚，太简单，中国音乐在世界音乐史上，也毫无地位的，在泼来脱氏的音乐史里(W. S. Platts, The History Of Music)第一章谈起野蛮民族未开化的音乐，第二章谈起中国音乐——称它是半开化的音乐，所以我们可以说中国音乐是太低微，太卑劣。”③

所以，20世纪40年代盲目崇洋，轻视民族音乐的习气，仍是妨碍民族音乐得以发展的重大阻力，就连当时在延安的革命音乐工作者也不可忽视这一倾向所造成的巨大影响，如马可等同志在创作民族歌剧《白毛女》的音乐时就曾这样说过：“在我们中国‘正统派’的音乐家看起来，只有西洋的音乐才是纯正的音乐，谈到歌剧，只有Wagner, Puccini等伟大的作家及其作品，而要创造我们民族的新歌剧则非要奉这些作品为经典不可，这是全盘西化的道路，是为我们所不取的，道理很简单：今天中华民族有着自己丰富的生活内容，这些内容用前一代西洋人的音乐语言来表现，是完全不能胜任的。”④毋庸赘述，40年代的状况由此而知其大概。

解放以后，民族音乐学的研究有了新的发展，但这个发展不是风平浪静的，它仍然需要不断和各种形形式式的思想观点进行不懈的斗争。那种盲目崇拜西洋音乐，轻视民族传统，认为民族音乐落后等一些民族音乐虚无主义观点仍有相当影响。可以看出，“五四”时代某些资产阶级音乐家所主张的“全盘西化论”的恶劣影

---

① 李绿永：《论新音乐的民族形式》，载《新音乐》，第2卷1、2期合刊，1940年8月。

② 丁冬：《对于中国音乐的感想》，载《音乐杂志》，第1卷1期，音乐文艺社。

③ 叶怀德：《论现代青年对于国乐的观点》，载《青年音乐》，第1卷第6期，1942年8月。

④ 马可、瞿维：《〈白毛女〉音乐的创作经验》，载吕骥编《新音乐运动论文集》，1949年3月。

响不但继续到解放以前,而且迁延到解放以后。当我们一些同志有志于搜集整理民族民间音乐遗产,大力推动民族音乐学向前发展的时候,但另有一些人包括少数“权威人士”在内却站在另外的立场,持轻视与否定态度。

“比如,对古典音乐说是士大夫的、庙堂的——不要!对民间音乐说是农民的、落后的——不要!对说唱音乐,说这根本不是‘音乐’!对戏曲音乐,比如京戏,说是封建统治阶级的——要不得;比如评戏,说是小市民的也要不得……这样,对我们民族遗产根本怀疑,埋怨我们的祖先不争气,没有产生贝多芬和柴可夫斯基,使得我们没有什么可以继承。对于一些埋头从事民族音乐遗产搜集研究和改革工作的同志是瞧不起,觉得做这工作是没出息,或者是带着悲天悯人的‘同情心’向他们说:‘你们怎么搞这个’。”[①]其用意也就不言而喻了。

因此,虽然在解放后的十几年内民族民间音乐的调研工作有很大进展,但是所受到的阻力还是相当大的,它缺乏应有的提倡、重视和支持,相反地以民族音乐学的研究工作来说,它每进一步总要经过不懈的斗争才能获得。至于林彪、“四人帮”搞极左路线,推行文化专制主义、民族音乐学遭受批判,民族民间音乐被视为封资修毒草加以禁止,就更是不可避免了。

近两三年来,这项工作已在逐渐恢复,值得注意的是:新华社于 1979 年 9 月 6 日正式发出了毛泽东同志 1956 年 8 月《同音乐工作者的谈话》。文中指出:“西方国家发展了资本主义,在历史上是起了作用的。但是现在世界的注意力正在逐渐转向东方,东方国家不发展自己的东西还行吗?”“艺术的基本原理有共同性,但表现形式要多样化,要有民族形式和民族风格。”“说中国民族的东西没有规律,这是否定中国的东西,是不对的。”“艺术上‘全盘西化’被接受的可能性很少,还是以中国艺术为基础,吸收一些外国的东西进行自己的创造为好。”“学了外国的就对中国的没有信心,那不好。”“应该学习外国的长处,来整理中国的,创造出中国自己的,有独特民族风格的东西。这样道理才能讲通,也才不会丧失民族信心。”

我们寄望于毛泽东同志“谈话”的发表,倘如能够有助于统一认识,摆正中西音乐的位置,振奋民族精神,使中国的民族音乐,无论从理论到实践,从科研到教学,都能有所发展、有所创造、有所提高、有所前进!这就是民族音乐学研究工作者的最大希望。

结　　论

中国的民族音乐学,虽然已有五六十年的历史,但它的发展速度是缓慢的,因为这项工作经常遭遇到重重阻力,有时甚至是断续进行的。我们一定要排除崇洋

---

① 马可:《继承民族遗产问题》,载《音乐建设文集》(上册),1953。

思想的干扰和极左路线的破坏以及科研条件落后和缺乏的影响，将新兴的民族音乐学历史地向前推进一步。

民族音乐学的研究工作绝不是仅仅为了给音乐创作提供素材或资料，它是一门实事求是的科学，有着独立的理论体系。在世界上也有人将它作为社会科学看待，认为研究音乐的社会背景已成为民族音乐学的重要部分。于是，很多人便根据社会背景将音乐分成几个大类。其中，查尔斯·西格尔(Chales Seeger)的分法是：一、部落社会音乐(Tribal Music)，二、有艺术意识的音乐(Art Music)，三、流行音乐(Popular Music)，四、民间音乐(Folk music)。这些都是从音乐的发展和社会流行状况来进行分类的。但中国的民族音乐学的研究已经习惯于将民间音乐分成五大类，再加上一个古代音乐。而不是以自然民族音乐或文明民族音乐来划分的。中国在边远地区也有自然民族的音乐存在，但中国的研究社会背景往往是再从各大类之中分别进行的。也就是从不同的音乐类别中，分别研究他的历史背景及至音乐上的繁衍和发展。

民族音乐学虽然是一个专门学问，并有着独立的理论体系，但在中国的目前情况来说，对它还缺少深入而广泛的基础理论的研究，如对于各种民族民间音乐除弄清它的自身规律及流行情况外，还要调动音乐学的其他部门，如音乐理论(包括技术理论)、音乐美学、音乐社会学、历史音乐学等学科理论对它进行各个侧面的研究、探讨和分析。同时，对音乐学以外的理论，如音响学、语言(语音)学、人类学、民俗学及哲学等也要加以研究，从而借助它们对于民族音乐学进行有关的分析研究。

中国的民族民间音乐极为丰富，如何发掘保存，如何整理研究，却是我们肩负的重大任务。建国三十年来，虽然已做了一些调研工作，但这些工作比之丰富的民间音乐宝藏就极其有限了。而且首先从普遍的搜集工作来说，条件也十分落后，常常是一无录音、二无摄像、三无情况记载。剩下的仅仅是一些粗略的现场记谱，这些记谱很难使那些原始声响比较准确地跃然纸上，因而也就缺乏较高的资料价值。由于种种原因的干扰破坏。目前，中国的大量民族音乐遗产濒临散失，急需抢救。我们希望在今后的大量现场工作(Field Work)中，一定要有详细的采访记录，及相应的录音、摄影、录制唱片甚至拍摄电影等科学条件相结合，使得那些即将失传的珍贵资料，得以完整而准确地长期保存。进而进行案头工作(Desk Work)时，也要采用各种先进的科学仪器，进行试验和分析。如对于记谱机，记谱录音机及各种测音仪器的采用，除进行准确记谱外，还要对旋律轮廓、分句、终止式、分句功能、旋律型、调式、调性、音阶、节奏型、切分法、速度、力度、织体、框子结构、曲式等方面从统计的角度(量方面)以及观察性(质方面)地作进一步的分析。只有建筑在科学而坚实的现场工作及案头工作的基础上，才能促进研究工作的不断提高、不断前进。

在民族音乐学的建设和发展中，还有一项重要工作就是壮大队伍和人才的培养，原有的一批从事教学或研究工作的力量十分薄弱，同时分散各地、缺乏组织联

系，再加上多年停顿、形成脱节现象，所以赵如兰[①]说："我感到国内在这方面培养接班人上缺了15年，希望老一辈专家们能够多工作几年，使接班人成长起来。"因此我们必须广招人才，充实这支队伍，同时还要争取大区以上的音乐院校办起音乐研究所(或室)并开设民族音乐学的系科专业、加速进行人才的培养。

要发展民族音乐学必须加强学术交流，要在全国范围内进行各种专题的学术讨论，最好能有相应的学术组织，每年举行年会，推进学术活动。

中国对于民族音乐学的研究，已经取得初步成就，不少论文和专著已达到相当水平，国外的学者曾有这样的评述："国内的这些著作和论文，在水平上与世界上任何音乐学的研究都比得上。"[②]因此，我们要加倍努力，争取作出更大的成绩。我们还要加强对外学术交流活动，参加到世界民族音乐学的行列，我们坚信，国际音乐学的讲坛，必将闪耀中国民族音乐瑰宝的灿烂光辉。

让我们肩负起发展民族音乐学的重任，团结向前，迅步走向新长征的广阔途程。

(原载《音乐研究》，1980年第4期)

① 赵如兰是赵元任的女儿，美国哈佛大学副教授，她于1979年1月25日应中国音协之邀在北京讲述的这番话。

② 赵如兰：《谈国外研究中国音乐的情况》，载《国外音乐资料》，第8辑，人民音乐出版社。

民族音乐和民族音乐学

[日]山口修 著　江明惇 译　罗传开 校

> 虽然现在并非节日时期，但是我体会到了吹笛声。我真想能得到几根这样的笛子，为此，再三地提出了要求。于是有一队男子到远方去了，因为，粗竹子只长在远处的森林里。过了三四天的一个半夜里，我被人叫醒了。为什么这么晚？那是因为砍竹子的人一直在等女子们睡着。他们把我带到离住处一百米的住处去。一躲进草木丛，他们就动手制笛子，造成后就吹起来。四个人用同度齐奏，可是笛子并没有发出完全相同的声音，好像听到了混乱的和弦似的。它的旋律和我所熟悉的南彼瓜勒族的歌曲不同……由于这个用笛演奏的曲子里采用了半音阶和某种节奏的变化……使我觉得它与《春之祭》的某些段落——特别是题为《祖先的祭礼》的段落——有惊人的相似的地方。（列维·斯特劳斯《悲哀的热带》）

这段引文是著名人类学家记述巴西中部南彼瓜勒族音乐生活的一个片断。它的内容，对阐明下面将要论述的“民族音乐和民族音乐学”这一课题延伸出来的几个意义深刻的问题很有启发。

本文将试对民族音乐和民族音乐学二者进行探讨，特别将二者的相互关系及非相互关系列为考虑的中心。上述的探讨方式，将有助于在一定程度上弄清各种认识方法之一的理论方法的位置。先谈一个结论，即所谓“民族音乐学＝(等于)关于民族音乐的理论”的公式，而根据的是更为复杂的概念，因此下定义越来越变得困难了。现在让我们暂时撇开这一点，先来看看民族音乐这种事物对于学者之外的人，即对于作曲家、演奏家、听众以及一般人来说具有何种意义；就是说，他们是怎样来认识民族音乐的。在这里，我们以此作为探讨问题的基础，下面先从探讨民

族音乐的定义着手。

一、民族音乐的定义

现在有许多人用多种方法给民族音乐下定义，但我不打算一一加以回顾。在这里，我姑且给它下这样一个定义：民族音乐学是作为各个民族集体所拥有的庞大的文化事项总体中的一个项目而在其中占有一定的地位。民族音乐是主要以“音”作为表现媒介体的象征性行动的产物之一种。

下面试作浅释：

先从“民族音乐是作为文化事项中的一个项目”说起。所谓“文化事项”的含义，是指人类（某种程度上，其他动物也相同）在生活中所依据的、在社会中形成的精神，生物、物理等方面的习惯和事物。例如，在精神方面，文化事项所依据的是：宗教以至于价值体系，思维以至于知识体系，政治经济以至于社会机构等这一连串的看不见的概念运动。而这些事项或多或少为各民族所固有。

又如，从生物学方面说，各民族也是以特有的形态进行生殖、育儿、饮食、行动及其他活动，这些已定型化的活动也可以认为是文化事项。

至于物理方面，如道具（包括乐器）、住所、绘画、雕刻等有形而看得见的事物，语言、音乐等无形而看不见但听得到的现象，也都属于文化事项。这些文化事项项目当然绝不是用明确的界限区分开来的，它们总是相互密切地结合着。有机地把所有这些事项项目组合在一起，就构成文化。从这个意义上看，音乐是某民族所具有的文化事项复合体中有机组成的一个部分。

接下来探讨主要以音作为表现媒介体的象征性行动的产物之一——（民族）音乐。主要以利用音作为媒介体这一提法，暗示着完全有可能利用声音以外的事物。在许多情况下，是伴随着身体动作等，诸如视觉和其他方面的感觉的因素。例如声乐和乐器演奏，由于它本身伴有动作——甚至可以说它为身体动作所支持，因此，对听者来说会遇到两种情况，即仅仅听到音乐的声音（唱片）和听到的同时能看到的实际演奏。这两种情况从掌握音乐这一点来说，又是差别很大。况且许多民族的音乐与舞蹈、戏剧或带仪式特点的事物密切结合在一起。考虑到这一点，就很难迷信音乐的表现媒介只是声音了。

主要以声音作为表现媒介体的人们的象征性行动，实际上不只是音乐，语言也能与之并列。这两者都以广义的交流为目的，这也是它们的共性。但是，事实上我们对语言和音乐当然是看作明显不同的文化事项，因为它们交流的具体内容或性格以及所包括的范围是不同的。换句话说，语言方面是以谋求意志的疏通为中心，音乐方面是以情绪的表现为中心。但是，在诗歌之类的所谓的语言艺术和声乐的歌词，语言和音乐就交织在一起，再从其他方面的一般性的议论来看，也很难把语

言和音乐简简单单地区分开来。

显然，民族音乐或音乐的定义是如此难下，单单这个问题本身已是民族音乐学以至于音乐学的一个重大的研究课题了。对此，我们现在不再作进一步的探讨。在这里，打算采用前面所假设的定义“民族音乐是各个民族所拥有的庞大的文化事项总体中的一个项目，并且主要是以音作为表现媒介体的象征性行动的一种产物”，并据此进行论述。

二、民族音乐的意义

民族音乐对各种人类集体具有什么意义呢？换句话说，如何来认识民族音乐呢？为了探讨这个问题，这里从两个主要侧面进行观察：

第一，与认识民族音乐学的目的联系起来，作如下的区分：

(A) 以认识现存的民族音乐本身为目的；

(B) 以通过对民族音乐的认识而达到别的什么目的。

第二，将接受民族音乐传统的人区分如下：

(X) 对这种音乐传统的承担者来说，民族音乐是怎么样的？

(Y) 对这种音乐传统的局外人来说，民族音乐是怎么样的？

现在，把这里提出的AB两项不同的目的，和XY两项不同的掌握者组合成四组，试作如下分析：

(AX) 对这传统的承担者来说，某种民族音乐本身具有什么意义呢？所谓传统的承担者，包括实际上直接演奏音乐的人、只是间接地参与演奏的人、最不参加演奏却是积极的听众(受容者)以及几乎是漠不关心的人等等；这是几种不同类型的人群。无论属于哪一类人，民族音乐对这些承担者来说，或多或少是感到亲近的，或者是能够理解它的音乐语言、动作语言的。这和语言方面的情况类似。通常一个民族的音乐体系，或是地方集团的某种方言，是作为能为其社会成员理解的语言而发挥它们的作用的。与此相同，在“AX”的情况中，民族音乐是作为能在“民族内部交流”起作用的东西而有其意义。民族音乐的保存和培育必须在这意义上来加以考虑。就是说，只单纯注意音乐的保存而忘记它为其社会成员所熟悉、所爱好，那就不是按它本来的面貌保存下来。这样做，虽然作为博物馆式的情报收集和记录来说也确是有用，可是，很难发挥更大的作用。

(AY) 某种民族音乐本身，对它的传统的局外人来说，具有什么意义呢？这种传统的局外人，从人类世界的广度来考虑的话，他的人数多得无法估计。其实与某种民族音乐多少有某种联系的局外人是相当有限的。为什么呢？因为，在这方面也能看到与语言情况相近似的一部分事实。例如，能够同样地理解、使用两国语言的二言语性(bi-lingual)的人，或掌握多国语言的多言语性(multi-lingual)的人是

相当有限的。同样，能几乎同样地接受（理解）或演奏两种音乐的双重乐感的人，或深通多种音乐文化的多种乐感的人也是极其有限的。但是，如果考虑时不求全的话，那么，多少具有多语言性、多乐感性的人就可以说是相当多的。而这种趋向随着现在国际文化交流而越来越显著了。

曾有一时人们相信，或者现在依然相信着一种仿佛是确实如此的思想，即“音乐是万国共通的语言”。但这至少在民族音乐学者那里是遭到否定的。充其量只能说“音乐是一切民族共通的现象乃至于事象”而已，甚至这种表达方式也不能说是完整的。音乐的含义，对各民族来说也有所不同。其原因在于各种音乐归根到底是根植于一定的音乐语法的缘故。就是说，音高性、时间性（持续性）、音强性、音色性是音乐的要素，属性甚至是音乐样式的根本基础，即使说利用这四个方面的音乐语法是有限的，但是如何利用和强调其中的哪一种音乐语法或者强调的什么程度等等，则在每一种民族文化中并不相同。根据这种观点来考察的话，例如重视和声这种重要的音乐语法的民族，倘若从自己的规范来判断，把几乎没有和声观念的民族看作是低俗的，那么，这是民族中心主义，是极大的错误。“不同的文化有不同的文化价值体系”，这种概括性的提法已正在成为标准的表达方式。

各种民族音乐由于强调的重点不同，他们的音乐语法也或多或少相异。所以对某种文化的局外人来说，它是一种不容易接近的一种符号（记号）体系。为此，想通过民族音乐学进行文化交流，进行不同的文化交往，这是困难的。举个眼前的例子，在万国博览会和奥林匹克及其他场合上，一般群众接触不同的民族音乐的机会确实很多；但在这样的场合里，人们只是单纯地感到他们在进行音乐表演或演奏活动而已，或者说，并没有能够达到进一步掌握其音乐语法的意义的地步。

从（AY）这一项的文化的相互理解来谈论民族音乐的话，其结论是：国际间真正的音乐理解，应以民族音乐学的一部分研究成果作为基础。最理想的是，必须具备各种民族音乐的完整的记述和分析，即必须具有完整的民族音乐志。

（BX）对传统的承担者来说，掌握某种民族音乐和其他方面有什么联系呢？我们应该掌握现在成为自己的传统的民族音乐并理解过去的传统音乐，以这两点为出发点，同时进行创造自己的新的音乐传统，在这里，这应当作为首要问题来考虑。当然，仅仅知道这个传统的现在和过去常常是不够的。与生活方式的改变相关联，从其他民族音乐接受某种影响——音乐语法的借用等，对创造某个民族某个时期的现代音乐，有时也起着很大的作用。但这已是属于（BY）的范围。在这里暂且只提一点：某一时代的民族音乐，对其承担者来说，是与自己的民族的过去与未来相连的。

在BX这一项中还有一个重要的问题，就是某一民族的成员由于把握那个时代的音乐，或者直接、间接参与了这种音乐活动，从而能够有机地被编入其文化中去，这就是所谓的“编入文化编制问题”。就是说，或者通过音乐使人们与其他有关

的艺术接触，或者教授集团内部的行动准则。在社会的社会机能性比较高的自然民族中，特别明显地存在着这种情况。即使在其他民族中，这种通过音乐教育而进行的社会教育，不论是明显还是不明显，大体上也都存在着。

(BY) 对传统的局外人来说，掌握某种民族音乐与其他方面有什么联系呢？对这问题第一个回答是：由于在一定程度上掌握了不同的民族音乐，就能使人们深入地认识自己的音乐传统。希望一般群众在一定程度上做到这一点，这当然是可能的。对专业的音乐学者来说，这是与有效的研究方法相联系的问题。不是按照过去那样来理解比较音乐学，而是将西洋音乐也包括在内的世界音乐文化进行比较，那就会给我们以启发，使得各种民族音乐志性质的记叙更能趋于完整。并且也使我们可能通过分析、比较，从而沟通文化的相互理解，进而从放眼世界的立场上来阐明音乐的意义。

第二个回答与第一种情况基本相同。正如前面已简单地提到的，为了创造新音乐文化而去认识不同的民族音乐。对作曲家来说，停留在自己的音乐传统的过去和现在的框框里也是很有意义的。但是，另一方面追求新的(或不同的)音乐语法也正在被重视起来。这里要注意的是，生硬地采用不同的音乐语法会带来很大的危险。就是说，接受的一方(听众)对异质的东西或多或少总是会作出过敏性的反应。当然，采用不同的音乐语法时，并不一定要使用这种音乐语法的含义和原来的传统承担者的一样。

如上所述，民族音乐对各种人有着各种不同的意义，也就是说，对民族音乐的认识方法，显然是各式各样的。当然，这里并没有观察它的全部可能性。根据上述的观察，只不过弄清了民族音乐的意义中很小的一部分罢了。

民族音乐学是认识民族音乐的各种方法的一种，即学术性的认识方法。为了阐明民族音乐具有这样的意义的同时也包含着其他意义，现以这门学科最近的动向为中心，把民族音乐学的概况简述于下。

三、民族音乐学

在给民族音乐学下定义时，常常是从划定其研究对象和方法着手。在阐明其研究对象时，“不同音乐的音乐”(库尔特·萨克斯)[①]，“非欧洲艺术音乐——欧洲的民间音乐、亚洲高度文化音乐、无文字社会(自然民族)的音乐”(勃鲁诺·涅特尔)[②]这种表达方法曾经占据主流。在根据研究方法下定义时，从旧名称“比较音乐学”也可以明白，它是以进行比较作为主要研究课题。还有像“音乐的人类学”(阿芒·

① 库尔特·萨克斯(Curt Sachs，1881—1959)：德国著名音乐学家。

② 布鲁特·涅特尔(Bruno Nettl，1930—)：美国音乐学家，原籍捷克。

梅里亚姆)那样,采用辅助学科的名称来明确表示它的研究方法。过去曾经运用过的这种作法,现在在某种程度上依然采用着。

但是,给对象和方法作出统一的规定是很困难的。根据陆陆续续发表的研究成果,这一点已逐渐清楚。还有,认识到对这个学科下定义有困难的结果,甚至产生了对民族音乐学作为一个学术领域的存在意义表示怀疑的论调。例如,有人认为,若将现在的民族音乐学的对象与方法加以扩展,其结果不也就成为广泛意义上的本来的"音乐学"了吗?

现把这疑问暂搁一下,在这里先介绍两个现在最有代表性的民族音乐学的定义。

第一,作为下定义之一种方式由梅里亚姆下的定义。他的表达方式是,认为"关于在文化中的音乐(music in culture)的研究"就是民族音乐学(Ethnomusicology)。他具体地谈到音乐构造的分析,作为人类的行为的音乐研究(肉体的行为、社会行为、学习行为、语言行为以及关于音乐的概念),以及与其他各种艺术、社会科学的关系,并强调从这三个方面进行探讨的重要性。梅里亚姆根据自己的理论发表了一篇关于美洲印第安人一个部落音乐的音乐民族志性质的研究论文,这好似饶有兴味的。

第二,曼特尔·胡德(Mantle Hood)的定义是:"民族音乐学是对一切音乐(any music)进行研究的一种方法,它不仅研究音乐本身,而且研究这种音乐周围的文化脉络。"但实际上他的研究成果在有关音乐自身的构造分析方面倒是比较显著。此外,他强调了民族音乐学家具备演奏作为研究对象的音乐的能力(musical literasy)的重要性,这是很突出的。根据他的这种主张以及长年从事印度尼西亚音乐的研究成果,还有在 UCLA(加利福尼亚大学洛杉矶分校)附属音乐学研究所举行的工作人员和学生的学术交流的成果等等而完成的近著,深有兴味并含有许多启示。

现在,根据我在这篇短论一开头为民族音乐下的定义,简单地看一下,这样的民族音乐在学术方面是被人们怎样来认识的。

主要用声音,有时还加上动作等等的事项——音乐——作为学术研究的对象时,必须把它变成具有客观性的资料来加以记录,这是必不可少的。这种记录,大体上可分为两种,一种是依靠机器设备。另一种是依靠研究者的听觉、视觉、触觉和思考。所谓依靠机器设备是指在实地工作时使用录音机和磁带录像机进行收集;记谱时使用音高测定器或记谱器等。而研究者亲自记录的,则有现场记录——包括在现场的简单的有时是严密的记谱,得到机器设备的帮助的记谱和分析,以关于文化脉络的现场记录为基础的记述分析。上述的记谱和分析,有时还须用符号来代替。

作为事象的音乐的主要方面,即把音构造、动作结构、脉络构造变更为记号的方法,无论哪一种都还没有真正标准化。至于声音,虽然这不是最好的办法,但是

在五线谱上增添一些补助记号，或另外想出一些图表和其他记号，这种做法还是常用的。至于动作，以舞蹈记谱为主的动作谱(Yala notation)正在受到民族音乐学者和民族舞蹈学者的重视，实际上一定范围内也在使用。关于脉络，虽以图表、图式记号化的办法来记录整理有关的资料，但主要还应该靠文字写成文章的表现方法。

整理音乐研究成果，至今还是靠语言，并且认为这是理所当然的事。但这里包含着好几个问题。特别是民族音乐学，由于不同的音乐文化，在绝大多数情况下是它的研究对象，因此把原地语言拼写成供研究者使用的文字(Transliterate)，或是翻译，或用原地语言没有的语言表达方式来解释其音乐时都要十分注意，否则难免对其音乐有所曲解。

民族音乐学是一门具有很大发展前途的学问，我想真正开花结果还要有待于今后。而随着民族音乐学的发展，它将不为单纯的民族音乐所框住，而是提出有关音乐整体的问题，进而使民族音乐学通过发展趋于消亡，这是可以预测得到的。

(原载《音乐译文》，1980年第3期)

民族音乐学介绍

俞人豪

尽管民族音乐学这门学科自第二次世界大战结束以来在欧美和日本得到了蓬勃的发展，民族音乐学这个术语经常出现在书刊上，近年来我国的一些音乐研究工作者也开始使用这个概念，但它的含义至今仍不是十分明确的，许多学者对民族音乐学的研究对象、范围、目的和方法各执己见，因此想要简单明瞭地给这个学科下一个定义并不是很容易的。

正像民族音乐学这个英文词汇（Ethnomusicology）是由民族学（Ethnology）和音乐学（Musicology）这两个词复合而成的那样，民族音乐学的研究内容也包含了民族学和音乐学的两个方面。由于每个学者研究的侧重点不同，对它下的定义也就不一样。美国的涅特尔（Br. Nettl）认为："民族音乐学就是研究具有西洋文明以外的民族音乐的科学。"德国的施奈德（M. Schneider）认为："民族音乐学的第一个目的，不论其正常与否，就是对欧洲以外地区的音乐的特征进行比较研究。"他们两人所下的定义都是强调音乐学研究的方面，在他们看来，民族音乐学等于有关民族音乐的理论，研究民族音乐学主要是对音乐的内部结构进行比较分析，民族音乐学与一般音乐学的区别在于研究对象的地区和民族的不同。但另外一些学者从强调民族学、人类学研究的角度提出了不同的见解。切斯（G. Chase）认为民族音乐学的重点"就是从音乐方面去研究现代的人类"。《音乐人类学》的作者梅里阿姆（M. Merriam）在分析了各种意见之后，提出了他对这个学科所下的定义：民族音乐学就是"对文化中的音乐的研究"。他着重指出了从音乐内部结构的分析方面，从作为人类行为的音乐的研究方面，以及从音乐与其他各种艺术、各门社会科学的关系方面进行探讨的重要性。他认为民族音乐学不仅要回答各民族的音乐具有什么样的结构的问题，而且还要回答各民族的音乐为什么具有这样和那样的结构，它与人

类的行为关系如何的问题。后两者立论的角度虽不尽相同，但都提出了比一般音乐学更为广泛的研究课题。从民族音乐学的发展情况来看，它越来越具有跨学科的倾向。

虽然对民族音乐学含义的理解各有不同，但无疑它是从研究非欧洲音乐开始的。它的历史最早可以追溯到西方在亚洲、非洲和美洲进行殖民统治的时代，不过这个时期对欧洲以外地区音乐的研究只停留在一般性记述的阶段，而且还带有相当大程度的猎奇性。并没有成为一门独立的、系统的学科。及至 19 世纪末，西方音乐出现了脱离古典传统的倾向，德彪西等一些作曲家力图从非欧洲音乐中汲取创作营养，以这些地区的音乐为研究对象的一门独立的学科逐渐形成了，当时称之为比较音乐学。1885 年英国的埃利斯(A. J. Ellis)发表了《论各民族的音阶》的论文，他用物理计量的方法研究了许多民族的音阶结构，为这门学科奠定了科学的基础。此后不久德国的施图姆夫(C. Stumpf)和霍恩波斯特尔(E. M. V. Hornbostel)也开始了比较音乐学的研究，他们培养了一批学生，发表不少重要的研究成果，形成了柏林学派。这个时期欧洲的比较音乐学研究的重点集中在音律的测定和乐器的结构方面，此外对音乐起源的问题也进行了探索。同一时期以人类学家波阿斯(Fr. Boas)为代表的一批美国的研究者开始从民族的背景方面去研究非欧洲音乐，与欧洲人相比他们更重视进行实地考察，更重视研究音乐在人类广泛的社会、文化联系中的功能，从而形成了美国学派。在 20 世纪 30 年代，许多欧洲学者相继流亡到美国，两个学派的结合给研究工作带来了新的推动，这个时期以萨克斯(C. Sachs)的成就最为突出，最重要的著作是《古代东西方世界的音乐的兴起》和《乐器史》。第二次世界大战结束后，一方面由于亚非各国相继独立，另一方面由于录音技术和唱片工业的飞速进步，大大地刺激了这门学科的发展。1950 年孔斯特(J. Kunst)的著作《民族音乐学》发表后，大多数人陆续采用了民族音乐学这个名称。到了 1970 年代民族音乐学走出了研究室，进入高等音乐院校的课堂。目前欧美和日本都有为数不少的民族音乐学家，许多国家相继成立了专门的机构，并且多次举行了国际学术讨论会，民族音乐学已成为一门颇受重视的学科。

从现有的成果来看，民族音乐学大体上可以划分为四个研究领域。

首先是对自然民族的音乐的研究——对音乐起源的探索，长期以来民族音乐学家对非洲、美洲、澳洲的一些未开化民族的音乐进行了考察，这种考察往往是与对音乐起源的探索相联系的。霍恩波斯特尔认为通过这种考察“可以揭去最遥远、最模糊不清的历史的尘封，从丰富的现实中剥离出没有时间性的、普遍的东西来”。孔斯特对关于音乐起源的各种观点进行了概述：人类的歌唱起源于对鸟鸣的模仿；音乐产生自有节奏的运动，特别是劳动；音乐，首先是歌曲最初曾是摆脱体内压力的一种手段；音乐可能产生自儿童口齿不清的话语；旋律是以语调为依据的；音乐产生自向远方的大声呼喊。

其次是研究非欧洲的高级文化中的艺术音乐，它包括历史的和现存的艺术音乐。历史方面的研究由于没有音响材料，只能依靠文字记载、图片和出土文物，从中推断当时音乐的发展情况，对远古时代东西方音乐文化交流的研究也属它的范畴。而对现存的艺术音乐的研究则主要集中在亚洲的音乐高度发展的国家，其中包括中国、日本、朝鲜、印度、印度尼西亚、伊朗、土耳其及阿拉伯诸国。许多学者把亚洲划分为四大音乐风格区：西亚——阿拉伯音乐区、印巴次大陆音乐区、东南亚音乐区和东亚音乐区。他们既探讨音乐区内各国音乐的共同特点，也深入调查研究每个国家音乐的个性特征，写出了不少具有一定学术水平的论著。过去他们主要研究音阶、乐器和乐队的组成，近年来一些学者开始注意分析音乐与社会制度、经济结构、宗教信仰、风俗习惯以及姐妹艺术的关系，提出颇有启发性的见解。

第三是研究世界各地的民间音乐，欧洲民间音乐也属于这个范畴。在欧洲以外的地区，民间音乐与艺术音乐的界线往往较难划分，在一般情况下，这里所说的民间音乐，是指流传于民间的、没有乐谱或文字记录的、由非专业人员演奏演唱的音乐。他们既注意收集“第一次存在”的民间音乐，也注意分析在流传过程中音乐所发生的变化，通过调查记录，他们编辑了不同地区和不同民族的民间音乐集。他们的研究成果也为了解各民族发展的历史提供了有价值的资料。

第四是乐器和乐器分类学的研究。如萨克斯所说，乐器“在艺术中意味着不朽的、固定的、可以捉摸的东西”。因此乐器是民族音乐学很重要的研究对象，它不仅要研究全世界范围的乐器的构造和分类体系，而且还要研究每一个民族或部族赋予每种乐器以何种意义，它为何目的而产生，以何方式流传的问题。此外还要研究一种乐器传人异国和异族后在名称、结构和音响上所发生的变化。

对民族音乐学的研究，由于各人的研究课题不同，工作方法也不尽相同，就一般而论可分为三个阶段。

第一阶段是收集资料，即进行实地调查。现在所有的研究者都必须进行这项工作，在调查过程中除了必须进行录音、照相之外，还必须作详细的现场记录，记下每首乐曲的名称和用途，了解它产生和流传情况，观察并记录群众对它的反映，等等。

第二阶段首先是在实验室中将收集到的音响材料进行精确的记谱，然后再对音乐的结构做技术性的分析，并把它们与其他人研究的有关材料进行对比，得出较全面的认识。

第三阶段是把前两个阶段的成果与民族学和人文科学的资料相对照，从更广阔的民族背景上去认识该民族的音乐，在研究到了一定程度时，可以地区、民族和国家为单位编纂音乐的民族志，以便于人们作进一步的比较分析。

民族音乐学这门学科已有近百年的历史，它的创立和发展对打破“欧洲音乐中

心论"的思想束缚，对保存和研究各民族的音乐，对促进各民族音乐文化的交流无疑是作出了很重要的贡献的。从目前的趋势来看，在今后它也将具有广阔的发展前景。

（原载《音乐研究》，1981 年第 4 期）

民族音乐学问题

董维松　沈　洽

1980年在南京召开的"民族音乐学学术讨论会",第一次用民族音乐学的概念取代了人们通常所说的民族音乐理论和民族民间音乐研究。这件事的意义不仅确立了作为一门学科的正式名称,而且还标志着我国这一领域的科学研究进入了一个新的阶段。

但是。民族音乐学究竟是一门什么样的学科?它与现在一般被译为民族音乐学的Ethnomusicology和民族音乐理论是什么关系?这些问题,由于没有展开充分的讨论,大家的理解很不一样。诚然,通过讨论未必就能统一,强求统一也完全没有必要。但是,在草创阶段,有机会进行一些讨论,可给人以启发;确立起一个相对一致的研究目标,有助于促进这门学科的发展。

一、民族音乐学与"Ethnomusicology"

一种意见认为,把民族音乐理论和民族民间音乐研究改称为民族音乐学是"用词不当"、"名不副实"。因为它与现在被译作民族音乐学的Ethnomusicology不是一回事。只有Ethnomusicology才是真正的民族音乐学。

这固然有其正确的一面,但也不免有偏颇之处。

诚然,由于我们的民族音乐学与Ethnomusicology是从两种完全不同的历史背景中产生和发展起来的,因而确实有着种种区别。但是,如果把这两者的基本特点作一个历史的比较,我们就不难发现:彼此的差异更多的是表现在与作为Ethnomusicology前身Comparative Musicology(现通译为比较音乐学)之间;从比较音乐学发展到Ethnomusicology,实际上两者倒是有了更多的相通之处。

比较音乐学的一个突出的特点是把欧洲以外地区人们共同体的音乐作为自己的主要研究对象，原则上是对所谓“非我音乐”的研究；我国这一领域的研究工作，从一开始，其重心就一直是放在我们自己的传统方面，基本上研究的是“自我音乐”。

比较音乐学采用的所谓比较研究的方法，虽说早在20世纪20年代已经由王光祈先生从德国介绍到了我国，但这种着重于在世界范围内进行比较的、明显带有“开放性”特点的研究方法，至少是近四十多年来，在我们的研究中却用得不多，更多的则是采用着一种可称之为“地区性深入”和“个体深入”的、明显带有“封闭性”特征的研究方法。鉴于我国历来有着对乐器分类、乐律、宫调、音乐思想等进行研究的传统，所以，当我们在作“地区性深入”和“个体深入”时，往往还特别注意到与古代音乐和古代音乐理论的联系，它与欧洲这一领域的研究一直带有非历史主义的倾向相反，更多地表现出了历史主义的色彩。

尤其需要指出的是，彼此在研究中所采取的基本立场和观察问题的角度的差异：由于比较音乐学，它最初的产生曾经受到达尔文进化论的很大影响，并在某种程度上与欧洲资本主义的扩张要求和殖民地思潮有这样那样的瓜葛，因此，它往往带着“欧洲文化中心论”的偏见，有意无意地把欧洲音乐看作是最进步、最发达的，而把非欧音乐看成是未开化的，只有低微的价值；但是，从王光祈算起，到今天，我们这一学术领域却始终坚持着一个明确的基本目标，那就是抵御或肃清西方殖民主义文化奴役意识的侵蚀和影响，为发展我们自己的民族文化服务，振奋中华民族。这一点正是两者最根本的不同所在。

正如在其他科学领域中，只要是正直的学者，即便是虔诚的有神论者，在科学的事实面前，他们最终也会走向唯物主义一样，在比较音乐学的领域里，许多学者，当他们接触和研究了大量的非欧音乐之后，往往也就渐渐地改变了他们的看法，开始从种种偏见之中摆脱出来。A. 艾利斯就是很有代表性的一位。他在1885年发表的论文《论各民族的音阶》就曾作了这样一个精彩的结论：“音阶并非只有一种；也并非自然形成；也不像赫尔姆霍尔兹非常出色地加以阐述的那样，是根据乐音的法则必然形成。它是非常多样，非常人工化，又是非常随意的。”从而向当时统治着欧洲音乐理论界的欧洲音乐中心论，发起了第一次猛烈的冲击。他使欧洲的音乐家认识到：“除西洋音乐之外，事实上还存在着根据完全不同的原理构成的音阶；而对于习惯于这些音阶的耳朵来说，这是正当的，符合逻辑的。”这就使欧洲人“在真正地理解、认识非欧音乐的道路上，跨出了第一步。”(柿木吾郎语)在比较音乐学与我们对于民族音乐的研究之间，虽然存在着很大的差别，但也可以找到某种共通的契机。

从比较音乐学到Ethnomusicology，其主要的发展，大致表现在三个方面：

1. 方法论方面：打破了原来仅仅偏重于对音乐自身特点的研究的局限，更多

地注意到了与形成这些音乐密切相关的文化背景方面的问题。更多地与人种学、文化人类学、社会学、语言学、民族心理学和其他人文科学的内容和方法论融合起来。这种对 Ethnomusicology 来说带有特征性的发展趋势，在最有代表性的关于 Ethnomusicology 的定义中都有着明显的反映。例如梅里亚姆说，所谓 Ethnomusicology，就是"关于在文化中的音乐的研究"；曼特尔·胡德认为是"一种方法，它不仅研究音乐本身，而且也研究这种音乐周围的文化脉络"；孔斯特则认为，他首先创用的这个词，之所以比 Comparative Musicology 更为精确，是因为"比较的方法……正如历史的、描述的、分析的、评论的和综合的方法一样，可以应用到科学研究的所有部门"，因而很难体现出这门学科的特质，改用 Ethnomusicology 这个名称则可以标明它所探索的范围，除了"仍然承认分析的和风格的研究具有根本的重要性"之外，同时还包括了"社会学的材料"，如此等等。

我们认为，Ethnomusicology 所特别强调的这种把特定文化中的音乐与其所根植的文化背景联系起来加以研究的方法，其实在我们对于民族音乐的研究传统中，一向就是非常重视的。因此，正是在这一点上，我们的民族音乐研究与 Ethnomusicology 在根本的方法论上走到一起来了。只是由于我们一直偏重于对"自我音乐"的研究，这一点不容易被人意识；同时也没有从方法论的高度认真加以总结罢了。

2. 价值观念方面：打破了欧洲音乐中心论的偏见，提出了"文化相对主义"。所谓"文化相对主义"，也可以理解为"文化价值相对论"。其核心思想，就是承认各种不同的文化，对于它所根植的人们共同体来说，都有它自己不可被取代的、独特的价值功能。这种价值观念，正是我们从事民族音乐研究的前提和基础，如果不是因为有这样的"精神支柱"，我们这一领域的研究工作，恐怕早就被欧洲古典音乐及其理论的激流所吞没了。但长期以来，我们没有把这种观念提高到理论的高度，所以，往往缺乏自信，显得不够理直气壮。

3. 研究对象的范围：突破了原来只是研究欧洲以外地区人们共同体的音乐的局限，出现了"把欧洲音乐也看作是民族音乐的一个大类"的倾向（山口修语）；另一方面，也不再局限于对所谓"非我音乐"的研究，而开始把有些国家和民族对"自我音乐"方面的探索，也看作是 Ethnomusicology 的研究范围。"尤其在日本、东欧等地，都开展了对本国传统音乐的研究，"并且，"从学术上使上述一切方面更加固定下来的动向加强了。"（山口修语）

这种新的动向的出现，当然也与"文化相对主义"价值观念的提出有关。这种动向的出现，使得我们的民族音乐学在事实上与之有了更加接近的思想基础。

当然，指出这一点并不等于说彼此已经完全同一。例如梅里亚姆在《音乐的人类学》一书中说："Ethnomusicology 内部包含着对自己进行划分的因素。即，Ethnomusicology 通常是由音乐学和民族学这两个不同的部分组成，可以认为它的主

要任务是并不强调任何一方，而是采用把双方都考虑进去这种特征性的方法，使其融为一体。"这就是说，Ethnomusicology 作为一种"非单一性"的学科的特点非常明显，这甚至从 Ethnomusicology 这个词的构词法上也表现了出来(Ethnology + Musicology)。但是，我们所说的民族音乐学，其作为"单一性"学科的特点却非常清楚。这一点也表现在构词法上。因为在现代汉语里，按习惯，"民族音乐"是一个完整的名词。所以民族音乐学也就是"研究民族音乐的学问"(吕骥语)。两者的这种差异显然与它们各自在历史发展的过程中，一方更多地强调对"非我音乐"的研究，一方更多地着重于对"自我音乐"的研究有关；又如在研究目的方面，Ethnomusicology 似乎表现了一种"泛目的"的、无所不在、包罗万象的倾向，很难说它有什么明确和集中的目标；但是我们的民族音乐学，虽然也可以具有多种多样的任务，然而，为了建立我们中华民族的音乐理论体系这个主要的、基本的目标却十分清楚；再如我们在比较研究的范围，规模、幅度和比较对象(参照系)的选择方面，在对"非我音乐"研究的重视方面，由于历史的原因，也与 Ethnomusicology 存在着一定的距离；如此等等。在所有这些尚存的差异之中，兴许除了我们有着明确的研究目标这一点在今后一个相当长的阶段中不会也不应放弃和改变之外，应当说其他种种差异基本上都是我们研究中的薄弱环节，应当向 Ethnomusicology 学习。这样，在一个可以预见的将来，我们的民族音乐学一方面将具有 Ethnomusicology 的一切优点；另一方面还将显示出我们自己独特的学术风格，并最终以它丰富多彩的内容和极有价值的方法，与 Ethnomusicology 一起，成为"所有音乐极为重要的研究途径"(曼特尔·胡德语)而融化到音乐学的总体中去。但，这当然是比较遥远的将来的事。从当前来看，还是让我们把我们在传统的民族音乐理论的基础上提出来的民族音乐学充分地发展起来吧。

二、民族音乐学与民族音乐理论

民族音乐理论或称民族民间音乐研究作为学术研究的一个领域，在我国已经存在了四十多年。一方面是我们面对着极其浩瀚的民族民间音乐资源；另一方面，我国没有经过资本主义独立的、充分发展的历史阶段，资产阶级没有为我们留下太多的、用近代音乐学的方法开发和梳理过的、系统的科研资料和学术文献。可以说，长期以来，大多数研究者几乎是在一块未被开垦过的处女地上艰苦地拓荒。因此，四十多年来，能挖掘、整理出如此大量的第一手资料，并积累起如此丰富的研究成果，这是极其难能可贵的。

但是，我们的工作虽然已经形成了一个领域，然而还没有形成一门学科。一门学科，应当有一套完整的学科研究的方法，应该有一套公认的能为其研究者所理解和运用的理论、实践的方法和标准的术语；还应当有一种能把各种有关的理论加以

阐明的理论（即关于理论的理论）。因此，南京会议提出用民族音乐学的概念来取代民族音乐理论，正反映了大多数人希望尽快建立起我们自己的理论体系的强烈愿望。尽管挖掘、整理民族民间音乐资源的工作还远远没有完成，但我们毕竟有相当雄厚的基础，况且，民族音乐的研究工作本身就包含着实地考察和案头工作两个部分，不可能单纯依靠别人收集来的资料进行研究。为了把我们这一领域的学术研究提高到一个新的水平，现在来系统地规划和描述这个体系的蓝图，提出作为一门独特的新兴学科——民族音乐学的构想，不但已经有了现实的可能，而且成了当务之急。

那么，在传统的民族音乐理论的基础上，要确立起作为一门学科的民族音乐学需要我们解决什么样的新课题呢？我们认为大致上有三方面的工作要做：

一、关于体系化、规范化

所谓体系化和规范化，就是对我们的民族传统音乐，从总体上进行科学和系统的理论概括。大家知道，我们的传统音乐是有自己的体系的，在世界上占有独特的地位。但是，我们却还没有一套建立在现代科学高度上的、能与之匹配的、同样具有体系性的理论。例如，在表述音体系特征的基础理论方面，我们现在使用的，基本上还是欧洲古典的基础理论的一套。而这套基础理论在多大程度上能准确地表述我们的音体系的特征尚属疑问。在实际研究中，为了恰当地表述自己的研究对象，虽然不少同志有许多突破和创造，但基本上是各自为政，形成了许多“学术方言”。且不说在不同音乐类型的研究之间，各立门户，难于交流，就是在同一类型的不同系统的音乐的研究中，往往也各有各的概念，各有各的用法，很不统一。这种情况如不从根本上加以考虑，进行严格的规范和提炼，就很难形成一个严谨的系统，成为我们这一学科的标准术语。又如我们已经非常习惯的所谓“五大类”分类法，实际上它只是多种分类方法的一种。这种分类法在资料原始积累阶段固然非常切合实用，但当进一步研究时，特别是为了概括出我们传统音体系带总体性的共同特征时，则往往显得难以适应。早在20世纪60年代就有人感觉到了这个问题，提出从横的方面建立起某种系统，以补充这种分类法的局限，并取得了一些成绩。这些年来，从这种角度提出研究论文的，也愈益多见，但是至今还缺乏全盘的规范，更缺少属于横向的、有分量的学术专著。另外，在价值观念的理论方面，我们在不同程度上还没有摆脱欧洲古典型价值观念的影响。诸如欧洲古典音乐的伟大成就是人类音乐发展的典范的观念；欧洲古典的音乐理论是人类音乐最普遍的“自然法则”的观念；欧洲音乐的发展道路是人类音乐发展的“必由之路”的观念等等。具体来说，如单音体制音乐是对复音体制音乐的落后；民族乐器是对管弦乐器的落后；民族发声是对西洋发声的落后；口传心授、随机即兴是对定腔定谱、专业作曲的落后；以及三度叠置的大小调功能和声体系是和声发展的唯一基础；奏鸣曲式是音乐思维的最高逻辑形式；五线谱是世界上最科学、最先进的记谱法等等。这些纯粹建

立在西方文明立场上的价值观念，在我国今天的音乐创作、音乐表演、音乐教育、乐器改革、音乐理论甚至民族音乐理论本身的研究中，还有着各种表现。纵然有人也意识到这是一种偏见，但由于我们在最基础的音乐理论方面就接受了欧洲人的“公理”，由于我们还没有站在统观全部人类文明的高度上提出一种更加高屋建瓴的、强有力的价值理论，因此，还无法全面地与之抗衡。

这一切都有待在完成民族音乐理论体系化和创建民族音乐学的实践中逐步加以解决。

二、关于方法论

我们传统的“民族音乐理论”在方法论方面，“地区性深入”、“个体深入”和“历史主义”的研究方法，是极有特色的。值得我们认真加以研究、总结、发扬和进一步提高。

但是，过分地囿于这样一些方法，显然是很不够的。例如我们前面提到的所谓比较研究的方法，就颇有值得学习和借鉴的地方。固然，严格地说，没有一种科学研究可以完全不采用这种方法。我们的民族音乐理论也不例外，但是，我们在参照系的选择方面和比较的广度方面，往往不如欧美开阔；当然，他们也有他们的弱点，如选择的比较资料容易经不起纵深的推敲；他们的“非历史主义”倾向，尤其在早期比较音乐学中，在立场上浓厚的殖民主义色彩和欧洲中心论的影响等等。但只要我们在借鉴他们的这种方法时，采取批判的态度，并与我们传统的“个体深入”和“历史主义”的研究方法很好地结合起来，那么，通过更加广泛的比较，对于我们更深刻地感觉和理解自己的研究对象的特征，帮助我们在整个人类文明的博大的时空坐标上找到自己的研究对象的位置，一定会更有效益。又如他们愈来愈重视把某种特定的音体系放到它所根植的文化中去加以认识的方法，我们虽然也在采用，但在自觉程度上，在方法论方面，也还有许多可以参考的地方。由于一种特定的音乐作为一种特定的文化机体的一个组成部分，它是与机体的各个部分有机地联系在一起的；由于音乐的问题，并不总能孤立地从音乐的自身中找到答案。因此，这种研究方法要求我们的研究工作不要把眼睛只盯着音乐本身，而更多地与其他有关学科结合起来。有时候，它或许需要语言学的帮助；有时候它或许需要物理学的帮助；有些问题则可能更多地与人种学、文化人类学、民俗学、考古学、心理学、生理学，甚或经学、佛学、宗教史以及其他各种人文科学和自然科学有着密切的关联。这就迫使我们要去熟悉和注意许多甚至是相当陌生的领域。这是已经为许多学者的研究实践所证明了的。

凡此种种，都是这门学科的方法论问题，需要我们认真地加以研究、总结，进一步地提高和推广。这是把我们的民族音乐学提高到一个新的水平的关键所在。

三、加强与世界范围内同类学科的学术交流

由于种种历史原因，在过去几十年中，我们的民族音乐理论有关起门来研究的

倾向。我们很少注意外部世界在这方面的学术动向，也似乎不太欢迎外部世界来探测我们的“真谛”。这种带有中世纪“自然经济”式的、“封闭性”的研究风气，必须争取改变。如果我们能把民族音乐的研究作为一门新的学科与世界范围内的同类学科逐步沟通起来，我们就能更方便地参加到世界同类学科的学术活动中去。这不仅有助于我们更广泛、更迅速、更有成效地学习别人的好经验、好方法和好成果，而且作为有着六千多年文明史的中华民族，也有责任用自己的学术成果去给世界同类学科以积极的影响，对人类作出更大的贡献。

三、民族音乐学的对象和任务

民族音乐学的对象，从理论上说，几乎可以包括世界上的一切音乐。这不仅是因为世界上的一切音乐，说到底都是民族的音乐（至少在作为历史范畴的民族还没有消亡之前），更主要的，还因为民族音乐学的研究本身，切实需要有这样一个广阔翱翔的天地。在这一学科中，所有这“一切音乐”作为研究的对象，它们被研究的角度是各不一样的。因为这一学科，有一个十分明确的基本目标：建立我们中华民族自己的民族音乐理论体系，为发展我们民族的新音乐和振兴中华服务。

因此，从这一研究目标出发，中华民族的音乐，理所当然的是我们研究的主体。

另外，我们同样十分重视中国以外地区各民族的音乐的研究。因为，在那些音乐中，有的实际上与我们中华民族的音乐有着某种“血缘”上的联系，有的出于种种历史原因，至今还保存着我们华夏音乐文化某一时期的文化断层和断片，但在我们这里，反而已经不复可寻，有的则与我们的音乐传统有过十分密切的交往，有的则可以因为它们自己的独特形态而成为我们在比较研究中极有价值的参照对象。以往的所谓民族音乐理论，多少是有点忽视这些音乐的研究的。我们完全有必要把对这些音乐的研究（例如通常所说亚非拉音乐研究）纳入到我们民族音乐学的研究领域中来。

至于欧洲的古典音乐、民间音乐和各种流派的“现代音乐”，在我们民族音乐学的研究中，也应当有它特殊的位置。因为这种音乐在资本主义大工业生产形成之后，很快就伴随着这种工业化的过程和国际资本扩散到了整个现代世界。它猛烈地冲击着甚至严重地威胁着世界许多地区传统音乐的生存。即使是我们这个有着六千年文明传统的古老的中华民族，也无法避免。尤其是自本世纪以来，不管人们主观上是承认还是不承认，是欢迎还是反对，事实上它已经深深地闯入了我们社会音乐生活的几乎一切领域。因此，如何冷静和公正地来看待这种现象，正确地处理好两者之间的关系，是我们民族音乐学研究中的一个无法回避的课题。我们民族音乐学工作者不仅要像我们音乐界其他领域的同行们通常所做的那样，去一般地弄懂这种音乐的规律和特征，熟悉它的技术体制，更主要的是，还应当力求进一步

弄懂它为什么会是这样而不是那样的原委。也就是说，从民族音乐学的立场来要求，我们不但要弄懂它，而且更要弄通它。并在这个基础上把它与我们的传统音乐进行深入比较。这样，我们才能从根本上克服对它的盲目性，才能高屋建瓴地看清彼此各自的真正的价值所在，从理论上提出适当处理两者关系的指导性意见。因此，这种音乐及其相应的种种理论，是以一种有特殊价值功能的“参照系”的身份在我们的民族音乐学中占有它的地位的。一种意见认为，最好还是不要去比，比了就势必会把我们自己比垮。这种担心是不必要的。问题的关键仅仅在于：我们究竟从什么角度去比，从什么深度去比。如果我们接受欧洲人的传统价值观念，用欧洲古典的音乐基础理论是人类音乐必须遵循的“公理”和“自然法则”的标准来衡量、比较，那么，结果必然是会把自己比垮的。但如果我们把欧洲古典音乐及其理论看作同样是民族文化的一个大类，是特定文化背景的产物，承认各个民族的文化都各有其不可替代的价值功能；人类音乐的共同法则只有在人类音乐的全部经验中才能加以抽象。那么问题的结论就会公正得多。

民族音乐学的研究对象的范围虽然极其广泛，以致在表面上它似乎与一般所说的音乐学并没有什么区别，但因为它是循着一个特定的基本目标来安排和结构的，有着一种独特的立场和角度，有着它自身需要解决的命题，而与一般意义上的“音乐学”有别。正如音乐美学、音乐心理学等等，虽然也都是面对着整个世界的，但都有着各自的立场和角度，以及需要解决的命题一样，民族音乐学、音乐美学、音乐心理学等，都是“音乐学”总概念下的一个个相对独立的分支。

上面，我们着重地讨论了民族音乐学的基本任务，以及因此构成这门学科研究对象的特殊结构。当然这并不等于说民族音乐学只有这样一个任务。这一学科完全应当、并且必然要成为其他人文科学的亲密伙伴。有些研究，如果更多地带有其他人文科学的色彩和倾向，也是不足为怪的。如果说民族音乐学是一门边缘科学的话，那么他们的研究，只是更多地具有边缘的性质而已。

在关于民族音乐学研究对象的范围问题的讨论中，还有一点需要涉及。那就是作为主体研究对象的部分，是否还有进一步划分的必要。参照欧美音乐学的体制，他们有所谓“属于历史的部门”和“属于体系的部门”的区别。鉴于比较音乐学和的 Ethnomusicology 研究一向具有“非历史主义”的倾向，所以它们从来是属于体系部门的学科。但是，我们的研究则往往是贯串到历史中去进行的，因此，要把“历史的”和“体系的”绝对加以分开，往往十分困难。但是，在习惯上，队伍状况和专业划分方面，音乐史和民族音乐理论很早就已经分成了两个不完全相同的领域。尤其是音乐史，它已更早地独立发展成了一门学科，确立了自己的体系。因此，如果把民族音乐学的帽子扣到音乐史头上，是十分不伦不类的。另一方面，对于自本世纪来形成的所谓专业的新音乐文化的研究，尽管也有人从现代创作和表演实践的需要出发，把它们与对传统音乐的研究结合了起来，但按照我们以往的传统习

惯,也不应包括在这个领域之中。因此,严格意义上的民族音乐学,当以中华民族的、至今活着的传统音乐为主要研究对象。所谓中华民族的传统音乐,是指20世纪以前,在中华民族的文化背景中历史地形成的音乐;所谓“至今活着”,是指保存在人民生活中间,还有着生命力的那种活生生的音乐,而不是已成为过去的历史陈迹。从研究这样一种活的传统音乐出发,以解决其自身的课题为目的,而涉及到历史方面和现代专业音乐者,仍属民族音乐学的范畴和边缘;相反,如果是从历史学和现代专业音乐实践的角度出发,以解决它们自己的课题为目的,而联系到这种活的传统音乐的研究,则原则上应归入史学和现代音乐研究的范畴,是史学和现代音乐研究的边缘。

关于民族音乐学问题,我们主要的意见就是这些。希望通过大家充分的讨论和努力,尽快使它在学术上稳定下来,并成为专业音乐院校或综合性大学中的一个专业,以取代原来的民族音乐理论和东方音乐或亚非拉音乐这样两个专业。对于这一新专业来说,现在的所谓“五大类”和民族音乐概论当在学生正式进入本科之前已经解决,而代之以作为专业基础课的民族音乐学概论、民族音乐学技能研究和训练、音乐分类学、音乐形态学和音乐民俗学。这对我们这一领域科研水平的提高将是极为有益的。

(原载《音乐研究》,1982年第4期)

中国对民族音乐学的研究

高厚永

中国对于民族音乐学的研究,历史悠久。从广义来说,当可追溯到两千年前公孙尼子的《乐记》,至于采集民歌,则从周代已有较大规模的开始。但直接提出用民族音乐学的方法进行实际研究的当首推王光祈先生。王光祈于五·四运动以后留学德国,他在1925年的《东方民族之音乐》自序中说:"研究多民族音乐,而加以比较批评,系属于'比较音乐学'范围,此项学问在欧洲方面尚系萌芽时代,故此种材料极不多见。至于本书取材,则系:凡关于东方多民族乐制,悉以英人A. J. Ellis(1814--1890,对'比较音乐学'极有贡献)所著书籍为准。"这说明了王光祈于1920年留学德国后受到埃利斯的影响,遂投人这项刚刚兴起的民族音乐研究工作。

到了20世纪40年代,吕骥同志在延安鲁艺组织领导了中国民间音乐研究会,有组织地从民歌开始展开调研活动,大约在先后的十年当中,无论从采集工作到研究工作,都取得可喜的成果。吕骥同志还于1946年发表了《中国民间音乐研究提纲》,其中谈到了:(1)研究中国民间音乐的目的;(2)研究中国民间音乐的原则和方法;(3)民间音乐的范围;四、应该研究的问题。提纲的发表,对于如何搜集、整理、研究中国的民族民间音乐,具有重要的指导意义。直至现在,国外的民族音乐学家仍然认为,这个《提纲》中所说的一些方法,也就是国外研究民族音乐学所采用的方法。

20世纪50年代以后,上海音乐学院教授沈知白先生,又继续宣传推动过这项工作。他曾开设讲座,对埃利斯、王光祈以及他们所研究的比较音乐学进行宣传介绍,引导青年注视这方面的理论研究。为此,他还专门翻译出版了英国人伏安·威廉士的《民族音乐论》,给国人提供更多有关这方面的研究资料。除了宣传介绍之外,他自己也着手研究,在其深入了解本民族音乐的基础上,同时又扩大到对于亚

洲民族音乐之研究。

近几年，为继承发展前辈的事业，以音乐艺术院校中从事民族民间音乐教学的专家学者为基础，筹划发起在中国正式成立研究“民族音乐学”的学术组织。经过一年多的努力，由于得到文化部的赞助和中国音乐家协会的支持，终于在 1980 年发起召开了首次会议。

第一届学术会议于 1980 年 6 月在南京正式召开，会议名称为“全国民族音乐学学术讨论会”。到会人数共九十余人，提交论文六十余篇。根据会议的中心议题，由会议东道主南京艺术学院发表一篇《中国民族音乐学的形成和发展》。会后又出版了《民族音乐学论文集》一部（分上下两册，约 120 万字，共收会议论文五十余篇）。此后又经过反复讨论，确定这样的会议两年一次，暂称为“学术年会”。

第二届学术年会已按期于 1982 年 8 月在北京举行。到会人数增加到 150 人左右，提交论文一百余篇。由于对会议命名问题仍有争议，于是又由本届东道主中国音乐学院发表一篇《民族音乐学问题》。再次研讨民族音乐学的概念及其方法问题。会议也研究了拟出版部分论文。

第三届学术年会分两次举行。第一次会议于 1984 年 7 月在贵阳举行，会议以研究少数民族音乐为专题；第二次会议于 1984 年 8 月在沈阳举行，会议以研究民族音乐学中的形态学为专题。这两次会议均已如期举行。

可以看出，截至目前为止的三届年会的四次会议中，前两届是综合性的，后一届的两次会议均是专题性的。这说明了在短短的四年当中，民族音乐学的发展很快，而且在不断深入。但同时也反映出一个问题，即每次年会无不牵涉到研究民族音乐学的目的、对象及方式、方法问题。

在世界范围内，不少学者都在反复不断地研究民族音乐学的概念问题。他们在给民族音乐学下定义时，往往是从刻画它的研究对象和方法着手的。日本《标准音乐辞典》(1966)中说：“民族音乐学是音乐学的一个部门，以调查研究各民族的音乐的构造、特征，各民族音乐跟地域性环境的关系，跟该民族的历史以及文化上的联系为目的。由于这种学问的调研对象、调研方法多种多样，曾经被称为比较音乐学或音乐民族学，甚至部分人称之为音乐人类学。”曼德尔·胡德说：“民族音乐学是对一切音乐进行研究的一种方法，它不仅研究音乐的本身，而且也研究这种音乐周围的脉络。”以上两例仅是管豹一斑，世界上众说纷纭，见解颇不一致。但多数人认为，民族音乐学是一门综合多种学科的研究方法与探讨途径的学问。简而言之，就是要进行综合研究，它与哲学（包括历史唯物主义与辩证唯物主义）、史学、社会学、人类学、人种学、民族学、民俗学、语言（语音）学、美学、物理学、数学、音响学、音律学、旋律学、节奏学、和声学等都有关系。除此而外，研究一个民族的音乐，首先还必须研究它的文化背景，进而才能观察认识到它的音乐特征。

中国对于这一学科的研究，过去习惯称之为“民族音乐研究”或“民族音乐理

论”。研究的对象和范围，主要是“自我音乐”，亦即中国各民族的音乐。其研究方法多数为“纵向”的，通常将民间音乐分成民歌、歌舞、说唱、戏曲、器乐五大类。然后再将民歌分成山歌、号子、小调等几大类，山歌又可细分成高腔、平腔、低腔等几类。这样就可以从纵的关系上看出它的发展脉络。

自从民族音乐学被提到研究日程以后，便又采用了横向的比较研究方法。譬如王光祈先生的《东西乐制之研究》，即以东西各国的乐制进行横向的比较研究。诚如他自己所说：“研究乐制而兼及东西各国者，欲以便于比较也”。在一至三届的民族音乐学学术年会中，也提交了一些不同歌种、乐种的比较研究，汉民族与少数民族、汉族民歌与少数民族音乐的比较研究，以至中国民族音乐与外国民族音乐的比较研究。然而比较研究法在当今世界上已有新的发展，它已从当初埃利斯的直接比较发展到用“变数”比较，来观察不同民族音乐的特点和异同。日本山口修的“变数”研究法是这样的。

民族音乐·构成民族音乐的变数项目

一、外部构造：音乐的社会方面、文化方面的背景

1. 历史深度。2. 依存于自然界的程度。3. 与社会生活的关系、目的、用途、作用。4. 与各种艺术的关系。5. 社会行动的规范。6. 地理位置。

二、内部构造：音乐的音构造

1. 织体、音构成的观念；2. 曲式、时间上的区分；3. 时间方面的音乐语言；4. 音强方面的音乐语法、力度；5. 音色方面的音乐语法；6. 音高方面的音乐语法。

三、中间部构造：从事于或使用于音乐演奏的项目

1. 音乐家；2. 乐器；3. 歌词；4. 乐曲。

以上是有关他对于民族音乐构造的划分，然后再列出细目，以观察它的“可变数”——亦即“变数项目”。例如，在第二大项的第二项中：

2. 曲式、时间上的区分。

不喜欢明确的区分(波斯)；

分节歌形式(欧洲、东亚、大洋洲)；

短小乐句的反复(非洲、大洋洲)；

句逗结构(东南亚和东亚)；

其他有机性结构(欧洲、南亚和东亚)；

这些就是“变数项目”。通过排列，可以看出世界民族音乐在曲式上的特点和异同。

因此，这里就出现了“纵向”与“横向”的不同研究方法及其相互关系问题。一种意见认为，纵向研究是我们的传统，我们过去的研究曾经取得重大成果；另一种

意见认为，只有横向比较，才是研究民族音乐学的根本方法，除此而外，便不具代表性。实际上，不论是“横向”与“纵向”，以至于从“宏观”到“微观”，都应是研究民族音乐学的不同角度和不同方法。这里根本不存在哪一种方法可用，哪一种方法不可用；或哪一种高、哪一种低；哪一种先进、哪一种落后的问题。民族音乐学的研究方法本应是多样化的，绝不可使之局限于一隅。

除了研究方法还有一个研究范围的问题，亦即研究自我音乐（中国民族音乐）与非我音乐（外国民族音乐）问题，这方面也有不同意见。一种意见认为，民族音乐学的研究是从欧洲人研究非欧洲的音乐开始的，因此我们首先要去研究外国非我的民族音乐，这才能称得上是真正的民族音乐学；另一种意见认为，我们是中国人而又在中国研究民族音乐学，理应以研究中国各民族的音乐为己任。中国的民族音乐浩如烟海，几辈子都研究不完，哪有工夫去研究外国的民族音乐！实际上，我们看待一切问题，都不要绝对化，都不要使之对立起来。中国学者，在中国研究民族音乐学，理应将中国民族音乐放在首位，那种外国人才能研究中国音乐而中国人只能研究外国音乐的理论，恐怕任何人也不能同意的。然而首先立足“自我”逐渐扩及“非我”也应是可取的意见。

由于众说纷纭，见解颇不一致。因此赵沨同志曾在第二届学术年会提出几点建议。他说：“我们的民族音乐学，既要研究本民族的音乐传统、音乐规律，也要研究他民族的音乐，跟我们比较研究。我们每个特定历史时期，着重点可以不同。我们现在的着重点应该放在哪里？当然放在我们本民族的音乐文化传统方面。我们如果(1)从音乐社会学的角度研究音乐的社会功能、历史作用等；(2)从音乐形态学的观点出发，像植物分类学、动物分类学那样研究民族音乐学的形态特征；(3)从音乐工艺学的观点出发，研究民族音乐的艺术工艺上的规律，如多声、织体、发展手法、表达方式等（这也可能和形态学重复）；(4)从比较音乐学的观点出发，对汉民族的、汉民族与兄弟民族的、兄弟民族之间的、中华民族与世界其他民族的音乐文化的比较研究等这样四方面来进行研究的话，我们还是有非常广阔的天地的。”

从目前来说，中国对于民族音乐学的研究尚存在着不同看法，甚至有相当争议，这是很自然的。这些不同见解不仅都可以自由发表，而且也可以让多种见解同时并存。因为，即使在欧美已经研究了多年的民族音乐学，也还存在着多种不同的观点和派别。因此我们更无需强求一致，反以造成“百家争鸣”的形势为好，这样更有助于在中国发展民族音乐学。

（原载《音乐研究》，1985年第1期）

在民族音乐学第三届年会上的开场白

赵　沨

很久以前，人们便把比较研究的方法应用于科学研究了，在人文科学方面就有比较文学、比较宪法学、比较政府学等等学科的出现，音乐学用比较研究的方法是在上世纪末本世纪初逐步形成的，被称之为"比较音乐学"，在这一个领域里，最知名的当然要推匈牙利的作曲家柯达依，我国在这方面的有成就的学者应该首推王光祈。

20世纪初，在作曲上由于印象派作家开始面向东方，从而在音乐学方面也有许多人着眼于东方和非洲音乐的研究，从而逐步形成了根源于比较音乐学的新学科，他们称之为"人类音乐学"或者译作"人种音乐学"，我国有人把它称之为"民族音乐学"，这种译法虽然不尽妥帖，但是也有其可取的地方。

不过，在我国音乐生活中，从"五・四"运动以来，对于本民族的音乐文化，实际上有两种截然不同的态度：一种是民族音乐文化虚无主义的态度，认为传统音乐文化一无可取之处，只有仿效西洋音乐才可能建立新的音乐文化；另一种意见认为必须尊重对民族音乐文化的探索。持这一种态度的在音乐创作方面，还有两种不同的方法，一种可以黄自、赵元任为代表，主张在学习西洋文化的基础上，注意民族风格的特点；另一种可以刘天华为代表，就是立足于民族音乐和民族乐器的基础上，借鉴西方，创作新的民族器乐作品。总之，这两种方法都引起了人们对于民族音乐传统的重视。从聂耳、星海开始，大家都注意到音乐上的民族特性问题，从而推动了对于民族音乐进行研究的工作。远在抗日战争时期，延安就组织了民歌研究会，已故的天风同志最早发表了对于民歌的调式研究的论文。在重庆青木关国立音乐院学习的一些进步青年学生组织了山歌社，致力于民歌的编配工作，从此便开始了一个广泛的学习、研究民族音乐的运动。在延安整风运动以后，兴起了一个以新秧

歌运动为标志的学习、研究民族音乐的热潮，并且运用到创作实践上，取得了许多可贵的结果。解放以来，全国各地的高等音乐院校和研究单位，前者开设了共同必修的民族音乐课程，后者有大量的人员从事于民族音乐的研究工作，有的从事于传统音乐资料的搜集，有的对有些专题、有些乐种进行比较系统的分析研究，无论是音乐考古学、律学、民族音乐形态学、工艺学……各方面都取得了前所未有的成绩。这一项工作，一般称之为民族音乐研究工作，最近，有些同志把它称之为民族音乐学。

我个人认为把民族音乐研究工作，纳入人类音乐学这个学科也是可行的，但严格地讲，国外称之为人类音乐学的这门学科，某种意义上是和20世纪60年代我国开始的亚非拉音乐研究工作更为接近，因此，我觉得把民族音乐研究工作纳入人类音乐学这个学科，又有一些不太妥切的因素。

我认为这并不是名词概念之争，因为一门学科总应该有特定的研究对象、方法和目的，这样才能名实相符，否则可能引起国际交往上的某种混乱。

有的同志提出：欧洲早就有“汉学”这一学科，是否可以仿此先例，把我们称之为民族音乐研究工作的这一学科，称之为“音乐汉学”，这虽然有些好像标新立异，但是从名实相符这一点上来看，这一提法也未尝不可。

我也想不出一个更好的名称，但是，把民族音乐研究工作称之为民族音乐学（因为国外有一个称之为“人类音乐学”的学科也被译为“民族音乐学”），也是不太理想。

这算是我们的“年会”的一个开场白吧！

（原载《音乐研究》，1985年第1期）

建议用中国音乐学概念代替民族音乐学概念

魏廷格

民族音乐学是 Ethnomusicology(简称 EML)汉译而来,在一定范围内它还有比较音乐学、音乐民族学、民族学的音乐研究等等概念存在着。它的定义"没有一个得到公认"。有的从研究对象着眼,凡对欧美专业音乐以外的音乐研究,都是 EML。有的强调以研究方法为标志:凡从一种音乐的文化、社会背景对该音乐的影响来研究的,无论研究什么音乐,都是 EML。然而,注意社会背景问题,是任何深入的研究工作都不能忽视的,绝非所独具。这种定义法,也难令人信服。

EML 中关于 Ethnology 的汉译,据说最初译为"民种学"。从日文翻译的叫"人种学"。1909 年蔡元培先生在德国留学时,译为"民族学"。几种英汉辞典的译法,有的取人种学,有的释为人种学和民族学二意。我们的"民族"更近于Nation,"人种"更近于 Ethno。再联系到 EML 与人种学、人类学的密切关系,译 EML 为人种音乐学或人类音乐学似更贴切。

即使我们改变不了 EML 的通译,但也应注意到:EML 的概念是两种学科的结合;其中的 Ethno 与我们的"民族"并非同一概念。而我们的民族音乐是一个概念,我们的研究是音乐学的研究。我们是站在音乐学的基点,从音乐学的角度对我们的民族音乐进行研究,得出音乐学的结论。这与边缘学科是有差异的。

对 EML 的研究,大多数情况是欧美学者研究非欧专业音乐、即"非我音乐"研究。研究别人的音乐,或许有某种旁观者清的长处。但其难以弥补的短处是对特定音乐缺乏"切肤之痛"的情感,而这却是能否抓住该音乐的精髓的要害问题。与"非我音乐"研究不同,我们是"自我音乐"研究。我们不是旁观,更非猎奇,而是深切热爱,为着她更壮美的发展而研究。"非我"与"自我"之别,不可小视。

EML 的目的之一在于寻找过去,萨克斯(C. Sachs)说过,他要"揭示一种发展

过程的主要特点，这种发展从野蛮时代开始一直上升到作为欧洲音乐高峰的基础水平”，以了解“我们曾经走过的路。”这种简单地视欧洲音乐为最高级，把其他音乐当作他们“走过的路”的活的历史见证，必然伤害非欧音乐家的自尊心，引起他们的反感。

民族音乐学，顾名思义，是关于民族音乐的学问，以民族音乐为对象的学科。严格地说，音乐之前冠以民族二字，并未带来新的含义。只有在民族音乐前再置以“中国”、“俄罗斯”才有特指意义。笔者赞成对“中国民族音乐”应理解为全部中国音乐。

中国音乐是个明确无误的范畴。她包括了从古到今中国各民族的一切种类、形式的音乐。她的内部划分，按历史时期，可分为中国古代（亦可称古典）音乐，中国近、现、当代音乐。按表现形式可分为中国器乐音乐、中国声乐音乐。按创作方式可分为中国专业音乐、中国民间音乐。按民族地域，可分为维吾尔族音乐、东北音乐等等，这是大的划分，每个部分还可细分，也可按其他标准划分。

中国音乐是个准确的概念，它为中国音乐学概念的科学性提供了基础。

音乐学，即对音乐的理性认识。音乐由创作和表演两个领域构成。凡对这两个领域的任何一个角度的归纳、概括、抽象，形成系统化、理论化的知识，都是音乐学的研究。在世界范围，音乐学的对象是全世界的一切音乐。研究专业音乐的是音乐学，研究民间音乐的也是音乐学。研究欧洲音乐的是音乐学，研究非洲音乐的同样是音乐学。人们习惯于把欧洲专业音乐研究称为音乐学，而其他音乐的研究似乎不能直截了当地称为音乐学，要在音乐学这概念上再附加点什么（例如民族音乐学）以示区别。这是把音乐学这一普遍性的概念让给了欧洲，而把似乎是局部性的概念留给了自己。这等于承认欧洲音乐才是典型的、标准的、完整意义上的音乐，故称音乐学，而其他音乐够不上这样的标准，故只能称加上特别标示的音乐学。这岂非承认非欧音乐的落后，接受了概念上的不平等？按照平等的音乐观，对任何音乐的研究都是音乐学，区别仅在于具体音乐对象的不同。对欧洲音乐的研究是欧洲音乐学，对印度音乐的研究是印度音乐学，对中国音乐的研究是中国音乐学，如此等等。

这就是从世界音乐学的角度提出中国音乐学概念的逻辑根据。

中国音乐学，即以中国音乐为主要研究对象的音乐学。上面描述的纵横交错的中国音乐结构网，也就是中国音乐学的纵横交错的研究领域。一般音乐学的所有科目，加上中国音乐的特有科目，就是中国音乐学的全部科目。研究领域与研究科目的交织、结合，筑成中国音乐学的完整结构网。任何一个中国音乐学的具体课题，都将通过时间、地域、科目的限定，在“网”上找到自己的逻辑位置和具体命名。有关学术会议的名称，亦应当在中国音乐学的总题目下具体化，避免含混或误解。

中国音乐学的研究目的，在于探索中国音乐的起源、历史、形态特征、风格特

点、技术技巧、美学价值等等问题的答案，以求对中国音乐本质的、规律性的认识，为新的伟大的中国音乐的创造提供理论上、技法上、风格上、美学趣味上，甚至音调素材上的根据。

中国音乐是个广阔的领域，包括着众多的研究课题。因此，她的研究方法应当是多种多样的，不必为提倡一种方法而反对其他方法。

另外，我国的外国音乐研究应当有、也必然有着不同于外国研究者的中国特点。第一，我们的文化、社会背景和哲学、美学观念，必然使我们对外国音乐有我们独特的看法，得出打着中国印记的结论；第二，我们不是为研究而研究，而是为了中国音乐事业的发展而研究。基于这样的认识，我认为中国的外国音乐研究，应视为中国音乐学的一个特殊的部分。

(原载《人民音乐》，1985年第2期)

关于 Ethnomusicology 中文译名的建议

乔建中　金经言

编辑同志：

自20世纪80年代以来，随着我国民族民间音乐研究领域的勃兴和对外文化交流的开展，在一些论文、专著及学术活动中已广泛地使用了英文单词 Ethnomusicology（德文 Musikethnologie）这一概念，然而，有关它的中文译名，都不十分统一。曾出现过"人种音乐学"、"音乐人种学"、"人类音乐学"、"民族音乐学"、"音乐民族学"等几种不同的译法，为避免概念上的混乱，我们认为有必要选择其中最为贴切、恰当而又统一的中文译名。

在以上几种译名中，又以"民族音乐学"和"音乐民族学"为多见。表面看，二者好像没有多大区别，但我们以为，把 Ethnomusicology 译为"音乐民族学"更为准确，也更符合中文的表达方法，原因如下：

1. 从英语的字面看，似乎"民族"在先、"音乐"在后，所以译为"民族音乐学"并无大错。但其实我们应该看到，这一学科是 Ethnology + Musicology 结合而成的一种边缘学科。荷兰人孔斯特首次使用（约在1950年）该词时，把它特意写成 Ethno-musicology。他之所以要在两词中加上一条横线，而没有直接加以复合，其用意显然是要强调两者的同等地位，而并非用以表示某一民族或某一人种的音乐学，后来，人们为了简便起见，才把中间的"－"省略了。所以，将该词的字母顺序颠倒一下而译为"音乐民族学"与原意并不相悖。另外，该学科是在起源于法国的比较音乐学的基础上发展起来的，这已得到公认，而德文单词 Musikethnologie 恰好是在"民族学"之前冠以"音乐"一词。将其译为"音乐民族学"也就更顺乎情理，毫无疑义了。

2. 近几十年来，我国音乐界常用的"民族音乐"一词，似已有了一种约定俗成

的概念，即指中国版图上的各种音乐。现在在其后缀以“学”字，实为“民族音乐之学”、亦即有关中国音乐的学问，它同 Ethnomusicology 有明显的差别。现在把后者译为“音乐民族学”，正好将它们加以区别。

3. 从中文的构词法上看，复合名词的前一部分一般是用来限定后一部分的。如“社会主义国家”一词中的“社会主义”限定了后面的“国家”的性质。同理，音乐美学、音乐社会学、音乐心理学、音乐考古学、音乐史学……也都是以“音乐”为前提确定其学科性质的。作为一门门相对独立的学科，它们都是运用其他学科(美学、社会学、心理学、考古学、史学……)的原理、成果来探讨音乐自身的独特规律。众所周知 Musikethnologie(亦即 Ethnomusicology)也正是一门运用民族学的方法和成果来研究音乐学的一系列课题的学科。把它译作“音乐民族学”，既标明其性质，又未拆散“民族学”这一概念(“民族音乐学”恰恰未保留这一概念的完整性)。所谓“贴切”者，正指此而言。

此外，有的同志认为 Ethno 应译为人种、民种。其实，Ethno 一词具有人种和民族两种含义。但在汉语中，“民族”一词，不仅具有“指历史上形成的、处于不同社会发展阶段的各种人的共同体”(如原始民族、古代民族)的含义或者另一种广泛的含义(如中华民族、斯拉夫民族或阿拉伯民族)，而且它也“指具有共同语言、共同地域、共同经济生活以及表现于共同文化上的共同心理素质的人的共同体”(音乐民族学中的“民族”即取此意)。而人种则指“具有共同起源和共同遗传特征的人群。世界上的人种主要有尼格罗——澳大利亚(即黑种人)、蒙古人种(即黄种人)、欧罗巴人种(即白种人)。”所以，把 Ethnomusicology 中的 Ethno 译为民族更合适。

我们希望，今后在使用 Ethnomusicology(包括德文 Musikethnologie)时，最好采用“音乐民族学”这一译名，以避免各种不必要的混乱。

(原载《音乐研究》，1985 年第 3 期)

我国民族音乐学现状刍议

乔建中

近些年来,我国民族音乐界有两件值得载入史册的大事。其一是民歌、戏曲、说唱、器乐四大"集成"的编纂。其二是已开了三届的两年一次的"民族音乐学年会"。头一件事,早在20世纪60年代业已开始做而后又被迫中断了,它所包容的宏伟规模表明了我们对传统音乐遗产全面而又远大的观点,第二件事则是根基雄厚的我国传统音乐学在新的历史条件下得以不断发展的必然产物。这两件事先后发端于20世纪七八十年代之交,并非偶然,而带有极为深刻的时代和历史的印迹,它们从不同的侧面反映了我国民族音乐界一种生气盎然的新形势,必将对我国民族音乐事业特别是民族民间音乐研究工作产生种种积极的影响。同时,也提出了某些值得进一步探讨的新课题。笔者仅就亲身感受,谈一点粗疏之见。

一、"集成"与研究队伍的变化

对于民族民间音乐的收集、整理、研究,历来是我国传统音乐学中的重要组成部分,仅以民歌的采录而言,自周代立"陈诗"之制,历代相沿,皆有所获,产生了十分深远的影响。然而,长期以来,这一工作都局限于少数文人的圈圈之中。实际生活中广泛传一播的丰富多样的民族民间音乐与为数甚少的采集、研究者之间,始终存在着矛盾。建国后,这种状况有所改变。参与这项活动的人逐渐增多,但与亟待挖掘抢救的巨大的民族音乐遗产相比,仍然不相适应。直到20世纪60年代,某些民族和地区的音乐,还处于无人问津的状况。从事这项工作的人,大多集中在中央和少数省区的一些单位,我们的民族音乐理论队伍的结构,恰好是一个下小上大的倒"▽"形。

1979年夏,有关单位发出整理民族民间音乐遗产、编辑五种"集成"的通知(现

定为四种)。不久,民歌"集成"工作率先在各地全面铺开。与以往那种分散的、个人式的采风不同,这一次要求的是有组织有规划的全面普查。而且,"集成"也不同于一般的"选集",而是一套具有重要的文献价值和地方音乐志功能的大型"类书"。为此,从中央到地方,围绕着各种编辑班子,调动了数千计的音乐工作者形成了一个有系统的普查、采录网。通过几年的实践,他们大都掌握了本地民歌的第一手资料。同时,对本地区其他民间音乐的分布、类别及歌手、乐手情况等也摸得较透。并在这一基础上撰写了有关本县、本地区(州),本省、区的民歌"概述"和歌种、体裁"释文"。由于资料来源可靠,这类介绍性、描述性文字读来很有实感,显示了它的特殊价值。很明显,"集成"除了它自身的意义之外,还无形中成了培养基层单位民族音乐研究人才的一所学校,它正在锻炼和造就一支队伍,并由此壮大和改变了我国民族音乐理论研究队伍的阵容,往日的倒"▽"形,正慢慢颠倒过来,变为正"△"形。可以想见,这种变化趋向必将对这一领域产生可观的影响。不过,据说有人不以这类"描述性"文章为然,认为它还不够"民族音乐学"的"格";自然,撰写此类文章者也就难以入"流"。这似乎不大公正。我以为,对于任何一种活的民间音乐作稍微系统、实在的梳理和归纳,都具有研究性质。我们绝不能把"学"之门开得那么窄,更不应使之神秘化。中国这么大,如不依靠各地音乐工作者去普查、去介绍,孰年孰月才能识其真面目呢?因此,也就没有任何理由把上面那些同志拒于"研究队伍"之外。恰恰相反,应该把我们研究队伍中一大批在基层工作的同志,看作是我国民族音乐学界的一个显著特色。当然,目前这支队伍的素质和水平还不够理想,缺乏应有的较系统的培训。为此,希望有关单位能举办一些短期的、专题性的讲习班、进修班、研讨会等。这样做,不仅可以活跃本地区的学术空气,也能提高这些同志的理论水平,从而也为保证各套"集成"的质量创造条件。

二、"年会"与研究课题的开拓

就在民族民间音乐收集、整理工作全面铺开的同时,我们又迎来了建国以来研究民族音乐的学术活动极为频繁、研究课题不断开拓的一个新的特殊的时期。首先是1980年6月在南京召开的"民族音乐学学术交流会",它以全国性的规模、专题性的内容,为20世纪80年代及其之后的同类活动树起了一面旗帜。接着,这种会议又于1982年8月,1984年7、8月分别在北京、贵阳(少数民族专题)、沈阳(音乐形态学专题)按"年会"的形式相继举行。与此同时,一些省区也召开了探讨本地区民间音乐的学术会议,为推动当地研究工作的深入开展起了某些突破性的先导作用。

在学术思想日益活跃的特定背景下,选择"年会"这种形式是十分相宜的。它不仅为全国的同行们提供一个广泛交流的讲坛,也扭转了以往那种"封闭式"的研究局面。使我们这一门学科愈来愈富有活力。我想,三次年会中,参加第一次南京

会议者约 70 人,提交大会的论文 63 篇;第二次年会的与会者为 150 人,论文共 140 篇;第三次两“片”的参加者共约 300 人,论文近 200 篇。这就表明,五年之内,我国有关民族音乐的学术论文,篇数翻了两番。数量不能代表水平,但也反映了一定的实质。据闻,现在世界上学术论文递增的周期已由四五十年代每十年翻一番而变为每隔 3—5 年翻一番。应当说,我国民族音乐学的研究,已在某些方面适应了时代的要求。作为一门既有古老的传统,但也曾受过种种干扰的学科,我们有理由为它这几年的迅速发展而自豪。

不仅如此,上述四百余篇论文还向我们表明,各地的民族音乐研究者是在怎样一个广大的范围内展开自己的研究的。从选题面讲,它们几乎涉及到了民族民间音乐的各个领域:既有宏观式的对整个体系、规律的探讨;也有微观式的对各种地域性品种的深入研究,特别是在各少数民族音乐的研究方面,更有很多突破性的课题;从方法论而言,一些人沿用传统音乐学的方法,另一些同志则借鉴国外民族音乐学的方法,用其他学科的成果扩大自己的研究范围,填补了这一领域内的某些空白和不足。

凡此都说明,在“年会”形式的推动下,20 世纪 80 年代的头几年,已成为我国民族音乐学的一个新的开拓时期,同时也是一个获得初步“丰收”的时期。

三、几个值得研究的问题

任何事物的发展总带有两重性。在我国民族音乐学大有起色、十分活跃的这个时期,我们不能不注意到,有一些新的问题产生了。如果对它们漠然置之,不予认真研究,很可能影响这个学科的深入发展。就笔者个人拙见,至少有以下几对关系,需要讨论。

一、“引进”的民族音乐学与传统音乐学(即民族民间音乐研究)

十一届三中全会以来,各条战线都出现了振兴景象。民族音乐研究领域的一个重要变化,就是以往称做“民族民间音乐研究”的学问,现在在大多数场合被改称为“民族音乐学”。提倡此举的同志认为:现在世界上很多国家都把这门学科称为“民族音乐学”,为了互相对应、便于交流,就应照搬过来。前文所述的三届“民族音乐学”年会即是最明显的标志。对于这种改变,大多数同志都已接受了。在他们看来,“研究”也罢,“学”也罢,都指的是同一事物,不必过于计较。然而,近来有的同志写文章,提出“民族音乐学”“是以一种特殊的研究方法为其主要标志的”学科,它有自己特定的内涵,而“民族民间音乐研究”的提法则是“不科学的”,因此他建议今后应该“废弃”不用。[①] 此文一出,习惯于称“研究”而同时也接受了“学”称的我辈,

---

① 详见杜亚雄:《民族音乐学的研究方法与目的》,载《人民音乐》,1984 年第 6 期,以下简称“杜文”。

颇有些不安了。我们才知道，“研究”之称，竟有那么大的“缺陷”，而唯独称“学”者，才合乎潮流。对于这种看法，我实在不敢苟同。并且慢慢意识到，某些同志是想把欧美音乐学家们在近几十年来建立起的“民族音乐学”全盘搬到我们这儿来，而且还要以它为准绳来衡量我们的研究方法和成果。显然，这就不是用什么称谓的问题了，而是一个如何对待外国的学术成就和方法(我主要指的是社会科学)、如何处理我们自己和别人的关系的问题。应当承认，由于“左”的思潮的影响，使我们长期耳目不灵。所以，非常有必要向外借鉴，认真、系统地介绍一些国外有关民族音乐学的专著，以便从中汲取好的经验和科学的方法，这样的学习，任何时候都将大有裨益。然而，借鉴、学习不能是无条件的，必须以创造性地解决我们自己所面临的课题为前提。首先，我们应当看到“民族音乐学”兴起的历史还很短，据我所知，国外对这门学科的范围、方法等也是歧见纷呈。“杜文”所引，不过是其中之一。同时，我国目前介绍过来的这类著作又非常之少，大家对它的认识也很不一致。在这种情况下，就匆匆忙忙搬过来，又提出“废弃”我们以往的称呼，取而代之，这是没什么好处的。第二，按“杜文”之论，“民族音乐学”是以研究方法来判辨的。凡不采用这种方法者无论对象如何，都不属于它的范畴。我不知道，依据这个观点，五年来的400多篇论文究竟有几篇是“标准”的“民族音乐学”著作，那些被排除在外的，又该叫什么“学”？看来，连在这门学问的“故乡”还对它众说纷纭，而我们对它还不甚了然的情况下，就以它划界，这显然是不利于我们组织更大的队伍、深入研究我国民族民间音乐这一宏伟的事业的。第三，我们应看到，我国的民族音乐研究有着悠久的历史传统，其中有许多等待我们进一步整理探讨的经验和方法。更不能忘记，我们的研究对象有极大的特殊性。它本身就是一个丰富的自成系统的客体，如果我们无视这个客体，完全用别人研究其他对象的方法从事研究，势必会带来某些消极的结果。所以，是对象决定方法，而不应是方法选择对象。总之，借鉴是必要的，但只能是于我们有用的；扬弃我们的某些不科学的方面也是毫无疑义的，但不能因此自暴自弃。以至我们明明有“采风”之说，但还一定要用“田野工作”这未免有点“自惭形秽”了。我完全拥护“民族音乐学”之称，但我觉得必须赋予它丰富的、中国式的内容，必须使它容纳更广大的范围，具有中国的特色而不是用某个现成的“定义”来削足适履，捆住自己的手脚。同时，在现阶段，两种称呼未尝不可以同时存在。我相信，当中国的民族音乐学体系真正确立之日，人们是会给它选择一个反映其实质的称呼的。

二、边缘学科与中心课题

国外的民族音乐学，从它创建之时，就对影响音乐文化的“背景材料”给予高度的重视，因此，它特别注意音乐与人类学、民俗学、社会学、民族学、语言学、考古学、心理学等学科之间的密切联系，并将音乐本身的研究同上述各学科分别相结合而形成一系列新的门类，诸如音乐社会学、音乐民俗学、音乐心理学等。它们构成了

民族音乐学的主要组成部分。一般又统称之为边缘学科。这一点，确是它的长处也是它的特色之一。

在我国以往的民族民间音乐研究当中，对于各个品种类别自身的艺术规律的探讨，始终居于主导地位，同时，对于民族民间音乐与其各种背景如方言、习俗、社会结构等也大致顾及到了。不足之处在于一是没有把它们与音乐之间的联系当作一个相对独立的学科去深入研究，二是受“左”的干扰，机械地、形而上学地对待某个领域或某些课题。例如，音乐与社会生活的关系(它应当是“社会音乐学”的基本内容)，我们往往对于民歌中反映农民起义、反帝反殖，控诉封建礼教的所谓“重大题材”谈论得很多，而对于更多地表现人们日常生活内容的作品则轻轻带过，甚至还要从中挑出“糟粕”来批判；再如音乐与民俗的关系，由于民俗学本身就被指斥为“资产阶级的伪科学”，故而就再也没有人敢去涉足这个领域了。至于对宗教音乐、祭祀音乐，更是讳莫如深。在这样的思想路线下，是很难客观地实事求是地对待某些研究课题的，自然也就更难要求其科学性了。

应该承认，上述边缘学科的确是我们以往研究中的薄弱环节以至空白点。在这方面，我们一定要注意国外的成就及其经验。在一个时期内将注意力集中到这方面，并结合我国的实际，努力在上述各边缘学科的研究中有所突破，是完全应该的。然而，我们也应该慎重地、辩证地处理好作为音乐学与其他学科相结合而产生的诸边缘学科同作为主要目标的对民族音乐本身研究的一些中心课题之间的关系。诚然，边缘学科已是民族音乐学的组成部分，它的研究成果肯定会不断丰富并进一步推动对音乐本身的研究。但它终究不能代替后者。历史所赋予我们的，是把研究、探索中国民族音乐体系的内在规律当作一个长期的战略性的任务。这是因为中国音乐的遗产太丰富了，也太特殊了，而直到现在，我们对它的认识还处在一个较低的阶段。这就决定了我们在沿着既定的目标前进时，一定要走自己的路，一定要“全方位观点”，而不是本末倒置或顾此失彼。惟其如此，我们才能在不断的努力中，建立起一个富有中国特征的民族音乐学体系。

三、第一手资料的收集、整理与理论研究

可靠的完整的第一手资料是任何学术研究的基础，而对于民族民间音乐研究来说，尤其如此。解放以来，对于资料的收集，民族音乐学界是普遍给予重视的。无论是中央级单位还是各省、市的音乐干部都曾对各地各族的音乐进行过不同规模、不同方式的采集，有些采录工作取得了相当可喜的成果。如中国音乐研究所对山西河曲民歌的采录和对湖南民间音乐的普查；贵州对“侗族大歌”、新疆对“十二木卡姆”的收集都是比较突出的例子。同时，各地音乐工作者也曾长期坚持采风，使传播于本地区的大多数民歌、器乐被记录下来，有的则公开出版。但我们也应看到，限于当时的条件和其他原因，采集工作也存在一些问题。例如，由于技术装备较差，这些资料的音响大多数质量不高，而且，经过十年“浩劫”，有相当一部分被毁

了。其次，资料缺乏必要的完整性和系统性，很多品种因涉及“内容”问题而未予保留。结果，若干年后，人亡歌佚，再也不可复得。但即使如此，20世纪五六十年代的资料收集工作仍然为民族音乐的研究奠定了较好的基础。当时以及后来的某些研究成果，都与这些资料的积累分不开。正是由于有了以往的经验和使人痛心的教训，在这次“集成”工作伊始，有关单位和文件就反复强调了现场收集、录制音响资料和实地采访的重要性。因为这直接关系到“集成”的文献价值和地方志、民俗志、民族志等多种功能的体现。这也说明，随着技术条件和时代的变化，资料的忠实可靠性和全面完整性已经被提到更加重要的位置上了。

那么，在资料的收集与理论研究之间，我们应更重视哪一环节呢？如前所述，这些年，民族音乐研究有突破性的进展，我们将在这方面作出更大的努力。但在当前情况下，我个人觉得，收集第一手资料仍然是当务之急。尽管由于失掉了十几年的时间，某些民间音乐正濒于绝灭之境，给我们的采风带来很大的困难，但愈是这样，就愈应该想法投入更多的力量去抢救、去挖掘。从某种意义上讲，这也是争时夺日的工作，另一方面，还应投入相当的人力去系统地、科学地梳理已经得到的资料，使之本身就成为一个具有严格分类层次的体系。我觉得，在资料工作上作这样的“投资”是非常必要的。因为无论是对某一品类面貌的认识，还是对某些需要高度抽象、概括的学科(如律学)的深入钻研，都离不开原始资料的积累。而且，我们对于中国民族音乐全貌的总体认识，应当是在我们将构成它的各个部分的基本材料收集、整理完毕之后，再进一步研究的结果。当然，这并不意味着笔者反对现在搞理论研究。实际上，在收集资料的全过程中，不同意义上的研究始终都在进行。描述性的，统计性的，介绍、概述性的以及纯理论的论述，都是其中有机的组成部分。如果从将来着想，我们现在就应该考虑到如何做好准备，以至一旦有了条件，就将已收集到的数以万计的资料储备到电脑之中。我想，这一天并不是遥远的将来。

(原载《人民音乐》，1985年第5期)

"Ethnomusicology"一词的辨义与译名

卢　光

《人民音乐》1985年第2期，发表了魏廷格一文：《对民族音乐学概念的思考与建议》。《音乐研究》1985年第2期以《建议用中国音乐学概念代替民族音乐学概念》为标题摘登该文。其后，《音乐研究》1985年第3期，载有乔建中、金经言的文章：《关于 Ethnomusicology 中文译名的建议》。他们共同的良好意愿都是希望"避免含混或误解"，"避免各种不必要的混乱"。

然而，事与愿违，混乱不但没有得到避免，反而使人更加迷惑。例如：《中国音乐》1985年第4期第40页有"音乐民族学"、"音乐民族学家"，而在第47页则有"人种音乐学"、"人种音乐学家"。这样，我们难于判断，以上这几处的"音乐民族学"、"人种音乐学"、"中国音乐学"，到底是不是"Ethnomusicology"。

混乱不仅于此，请再看看英文目录的翻译：

《人民音乐》1985年第12期，载有杜亚雄的《也谈民族音乐学的观察方法》，在正文中，明明写道："民族音乐学(Ethnomusicology)是一门属于社会科学的边缘学科……"然而英文目录却译为："On the Observations of National Musicology"。把 Ethnomusicology 变成了 National Musicology，这显然不是杜亚雄的原意。

再看看魏廷格那篇文章的译法："Ponderations and Suggestions on the Concept of Sinomusicology Instead of Ethnomusicology"，从英文的角度来看，这样的译法是难以理解的。因为 Ethnomusicology 已经成为全世界通用的单词，从词汇学上看，根本不可能用 Sinomusicology 去代替 Ethnomusicology。

现在轮到那些只懂英文的人迷惑了，让他们去琢磨 National Musicology、Sinomusicology、Ethnomusicology 这些词的意义吧。

我无意吹毛求疵。我认为，这既不是名词概念之争，也不仅是译名问题，而是

对 Ethnomusicology 这门学科的理解不一致。为此，有必要对 Ethnomusicology 一词仔细辨正，并与其他概念严格区分。否则，有些同志坚持原称，而另些同志却接受改称，这就势必引起更多的混乱。以上所提到的几种学术刊物，还向国外发行。小小一个单词，竟然发生如此混乱，难免使海外学者莫名其妙。

一、民族学、音乐学及民族音乐学

英文 Ethno 一词，"除具有民族的含义之外，也具有种族的含义。但从今天看来，早已成为过去。"[①]目前国内民族学界，把"民族"与"种族"(也即"人种")区分得非常严格。"民族"，指人们的文化共同体；"种族"则指人们的体质共同体。这恰如音乐界严格区分"旋律"与"音律"一样。

音乐是人类的一种文化现象，从人类学分类的观点来看，Ethnomusicology 只能划归在文化人类学之内。因此，我认为魏廷格的说法"联系到 EML 与人种学、人类学的密切关系，译 EML 为人种音乐学或人类音乐学似更贴切"是值得商榷的。

之所以还有其他同志也译 Ethnomusicology 为"人种音乐学"，那是因为对整个人类学的分类情况不了解，也不熟悉目前国内民族学界对术语的规范使用法，而仅仅依据几种辞典的释义硬译。这当然不合适。

据了解，在当前一些国家的大学里，Musicology 与 Ethnomusicology 是并存的两门课程，各有一些不同的学习内容和不同的研究方向。

Ethnomusicology 是民族学与音乐学之间的一门边缘学科。"它的任务是从民族学的角度把音乐放到整个社会经济、政治、文化、历史、地理等诸种因素的相互关系中去进行探讨，并从中找出各民族音乐中的特别规律及普遍规律。"(见上述杜亚雄一文)美国的"民族音乐学学会"(Society for Ethnomusicology)出版的期刊《Ethnomusicology》1985 年第 1 期里主编皮·埃兹科恩(P. Elzkorn)写的一段话，表明了他们办刊物的宗旨："……除非安排专题性的讨论，每期将努力在民族学与音乐学之间，同时也在抽象的理论与具体的描述之间保持平衡……"可见，他们很注意强调 Ethnomusicology 的边缘地位。事实正是如此，唯有对这门科学的边缘性质有充分认识，才可望使它兴旺发达。如果承认在这个领域内，我们过去的研究水平还不算高的话，那么原因之一，就是对 Ethnomusicology 的边缘性质认识不足，而未能进行全面的综合研究。

由于 Ethnomusicology 的边缘地位，使人们有可能从两个方面出发去从事研究工作，这是十分自然的事。例如民族学家梅里亚姆(Merriam)下的定义为："在

---

① 杨堃：《民族学概论》，中国社会科学出版社，1984，第 7 页。

文化中的音乐之研究";音乐家里斯特(List)下的定义为:"传统音乐(即口传音乐)之研究。"[①]正是由于不同的研究的侧重点,才使这门学科多彩多姿。因此,从深度、广度来看,Ethnomusicology 有其自身发展、演变的历史。在不同的发展时期有不同的研究重心;不同的国家或不同的民族,有不同的文化背景;不同知识结构的研究人员,有不同的研究方法。所有这一切,使 Ethnomusicology 产生出自我调节的机制,维持了它的生命力,并随着研究工作的不断深化而发展、变革。在美国,已有学者开始研究"城市民族音乐学"。[②] 因此,我认为不必形而上学地、学究式地去探讨或规定 Ethnomusicology 的研究范围、研究方法等问题。只要明确了它的任务,无论用哪一种研究方法,在哪一个特定的范围内进行研究都是可能的。

当我们已经认识到民族学、音乐学与 Ethnomusicology 之间的关系之后,就可以认为,把 Ethnomusicology 译为"民族音乐学"是最为妥帖的,它十分清楚地说明了这门学科的性质。它不同于民族学,是因为它特别注重人类文化中的音乐现象;它不同于音乐学,是因为它的研究任务不同,从而引起的研究对象、研究方法、研究成果这几方面的差别。我认为,至少在现阶段,我们应该正确地强调出音乐学与民族音乐学之间的差异,如果把它们混为一谈,并不利于研究工作向纵深发展。

还需要指出的是,译 Ethnomusicology 为"民族音乐学",可以避免国际间的译名混乱。如在日文里,通常是用片假名来拼读外来词。但对于 Ethnomusicology 他们却采用了汉字"民族音乐学"。[③] 此外,香港中文大学系编译的《中译人类学词汇》中,也译 Ethnomusicology 为"民族音乐学"。想来他们都是经过学术上的考虑才确定译名的。

二、中国音乐学≠音乐民族学≠民族音乐学

有了前面的论述,我们就可以得出结论:"中国音乐学"不等于"民族音乐学。"

"民族"是一般名词,它泛指历史上形成的、处于不同社会发展阶段的各种人们的文化共同体,是一个历史范畴。"中国"与"民族"是两个不同的概念,有不同的内涵和外延。至于"民族音乐",事实上也存在着广义与狭义的区别。广义的泛指全世界各民族的传统的音乐文化;狭义的则指国内各民族的传统的音乐文化。

"中国音乐",指从古至今、各种各样的发生在中国境内的音乐,它可以包含狭义的民族音乐却包含不了广义的民族音乐。

---

① 详见《新格罗夫音乐与音乐家辞典》卷六"Ethnomusicology"词条,第 275 页。

② 孙学武:《"1983 年纽约大会"国际传统音乐协会召开》,载《人民音乐》,1984 年第 4 期,第 57 页。

③ 见《大日本百科事典》卷四,第 423 页;《世界文化大百科事典》卷十,第 249 页。

对广义的民族音乐进行全面的综合研究，正是“民族音乐学”(Ethnomusicology)的任务。是一门世界范围的学科，已有国际性的学术组织“民族音乐学学会(Society for Ethnomusicology)”，该会出版刊物，并定期举行“民族音乐学年会”。

显而易见，“中国音乐学”与“民族音乐学”是两个不同的概念，并各自都还有广义与狭义之分。广义的音乐学可以包含民族音乐学；同样，广义的中国音乐学则可以包含狭义的民族音乐学——中国境内的民族音乐学。因此，在广义的中国音乐学与广义的民族音乐学这两个概念之间，呈现出一种“交叉关系”，交叉部分就是狭义的民族音乐学。换句话说，对狭义的民族音乐进行研究(即研究“国内各民族的传统的音乐文化”)，既可看成是广义的中国音乐学，也可看成是狭义的民族音乐学。

我们作这种仔细的辨正，是希望说明：“中国音乐学”与“民族音乐学”绝不是同一门学科的不同称谓，而是两门不同的学科。因而，理所当然地不同意“用中国音乐学概念代替民族音乐学概念”。

为什么还认为“音乐民族学不等于民族音乐学”呢？这是因为，“民族音乐学”以研究音乐为目的，是音乐学的边缘学科；“音乐民族学”则以研究民族为目的，是民族学的边缘学科，从目前国内的实际情况来看，几乎所有的从事于民族音乐学的研究人员，都是音乐家而不是民族学家。他们以研究音乐为目的，取得音乐方面的研究成果。译 Ethnomusicology 为“民族音乐学”，完全符合我国的实际情况。

诚然，德文单词 Musikethnologie，是“音乐”在前，“民族”在后，但这完全不意味着我们只能如此排列。众所周知，在翻译工作中，要以符合本国的语言规律、不产生歧义为首要原则。为了遵守这条原则，必须对原文进行调整，而英文单词 Ethnomusicology 是“民族”在前，“音乐”在后。我们只能根据我国的具体情况，进行调整，使译名统一。

综上所述，我认为，Ethnomusicology 仍译成“民族音乐学”为好；而民族音乐学的英译，则宜统一为 Ethnomusicology。

(原载《中央音乐学院学报》，1986 年第 3 期)

有关民族音乐学的几个问题

杜亚雄

为了讨论有关“民族音乐学”的一些问题，应先搞清什么是“民族音乐”，而在给“民族音乐”下定义之前，又要先弄清楚什么是“民族”。

我们平常所说的“民族”，有三种不同层次的含义。广义的“民族”是泛指人类在历史上形成的、处于各种社会发展阶段的、具有一定的共同语言、地域和生活方式的各种族体。具体地说，是指从氏族、部落直到民族的各种族类共同体。如“原始氏族”、“古代民族”、“现代民族”中的“民族”；其次是指我国境内的各民族，如“发扬民族传统”、“振兴民族文化”中的“民族”；再次是特指我国少数民族，如“国家民族事务委员会”、“民族地区”中的“民族”。然而，根据《辞海》关于民族的释文，汉语“民族”一词包含广义和狭义的两种概念：广义的是指从氏族、部落直到民族的各种族类共同体，和英语中的 Ethno 大体相当；狭义的“民族”，也就是马克思主义的民族概念，即“人们在历史上形成的一个有共同语言、共同地域、共同经济生活以及表现与共同文化上的共同心理素质的稳定的共同体”（斯大林）。它指的是在资本主义时期形成的民族，不包括氏族和部落在内，英语中的 nation 和此意基本对应。显然这两种概念和上述的第二、三种含义的说法不同。第二、三种含义确切的表达方式应为“中华民族”和“中国少数民族”。我们平日所说的“振奋民族精神”和“民族地区”中的民族只是“中华民族”和“中国少数民族”的简称，而“民族音乐”中的“民族”却应是广义概念的“民族”。

“民族音乐”是民族共同体所拥有的共同文化中的一个事象，是以乐音和噪音为表现媒介和载体的、表达人们思想感情的一种成系统的行为方式。每一个民族所拥有的各种文化事项是相互密切地、有机地组合在一起的。一般地说，民族音乐包括民间音乐和专业创作音乐这两个相辅相成、也是相反相成的部分。民间音乐一般由人

民群众集体创作，最初是通过口头流传的；专业创作音乐大都为个体创作，最初是通过乐谱流传的。既然"民族"这一概念不能仅指"中华民族"或"中国少数民族"，那显然"民族音乐"也不能仅指"中华民族的民族音乐"或"中国少数民族音乐"。

一、民族音乐学不等于研究民族音乐的学问

任何一篇音乐作品，总是由某一民族的人所创作的，在这个意义上，现在世界上的一切音乐都是民族音乐。因此"民族音乐学即研究民族音乐之学"[①]这一提法的实质即"民族音乐学＝音乐学"，也就是美国民族音乐学家 M. 胡德提出的"全部音乐学的功能事实上就是民族音乐学"(《民族音乐学导论》)。对此是不敢苟同的。

音乐学有两种含义。狭义的音乐学即普通音乐学，是对人类一切音乐的理性认识；广义的音乐学是对以音乐为研究对象的领域的总称，包括音乐美学、音乐社会学、音乐历史学、和声学、曲式学等数十门学科。把"民族音乐学"提到这样高的层次，显然并不恰当。

赞成"民族音乐学即研究民族音乐之学"这种提法的同志想要表达的实际也不是这个意思。他们把"民族音乐"作为"中华民族的音乐"来理解，把"民族音乐学"作为"研究中华民族音乐的学问"来理解。根据上述原因，这种提法显然站不住脚。

那么，能否说"中国民族音乐学即研究中华民族音乐的学问"呢？

科学分自然科学和社会科学两大类。由于自然科学研究的对象是自然界本身，因此其中的学科及其分支都无法用地域或民族的概念来界定。社会科学中的某些学科，因为研究对象的特点，可以用地域或民族概念加以界定，如"汉学"、"藏学"、"敦煌学"等。但由于音乐学本身是一门接缘性很强的学科，包括了自然科学和社会科学两方面的内容，因此也不用地域或民族概念对音乐学及其分科进行界定。在音乐学的各门类中，民族音乐学和数学、物理学、人种学等自然科学有着密不可分的关系，它的接缘性比曲式学、和声学等学科更强，因此就更不便用地域或民族概念加以界定了。另外，必须认识到，人类的音乐是一个有机的整体，如果自觉不自觉地无视这一客观存在，把某一民族或某一地区的音乐当作一个封闭的系统进行研究，对研究工作将是十分不利的。所以"中国民族音乐学"的含义应当是 Ethnomusicology in China 而不应是 Chinese ethnomusicology。

二、民族音乐学不等于中国音乐学

有同志认为民族音乐学的定义"没有一个得到公认"、"从定义到界说至今仍未

---

① 刘国杰：《民族音乐学浅论》，载《南京艺术学院学报》，1984 年第 4 期。

理出个头绪”，于是建议“以中国音乐学取代民族音乐学”，以免“引起概念的混乱”①。固然，关于民族音乐学的研究对象、任务、范围和方法一直存在着争论和不同的看法，但这决不能成为非要用另一学科来取代它的理由。

科学研究是随着人们对研究对象的认识而不断深入发展的，因此它所研究的范围和方法无论从深度、广度来说都是不断变化的。如果一门学科，它的研究范围、任务、方法以及概括这门学科的定义一成不变的话，那只能说明这门学科已没有什么发展。因此，不断讨论民族音乐学有关这方面的问题，恰恰说明这一学科的研究正在不断深入。从历史上看，无论社会科学或者自然科学都是如此。比如经济学，作为一门独立的社会科学，在资本主义早期就已出现，但直到最近对它的研究对象问题仍有争论，一些专家认为它的研究对象是生产关系；另一些专家则认为它的研究对象从动态来说是社会的再生产，从静态来说是生产关系。② 又如科学社会主义，至今已有一百多年的历史，恐怕现在对“社会主义”的内涵及其外延，在全世界也还“没有一个得到公认”。我想经济学家们和政治学家们决不会因为有人提出诸如“对象、任务、范围、方法”的问题来讨论，便对自己从事的学科在中国存在的理由发生怀疑吧？

自从荷兰人孔斯特提出民族音乐学的概念以来，各国学者对这门学科的调研对象、任务、范围、方法曾经有过、现在依然有着很多争论。最初几乎所有人都认为它的调研对象是所谓原始民族的音乐，进而有人建议以研究非欧音乐为主，后来又有人把欧洲民俗音乐包括进来，而目前比较普遍的看法是把欧洲音乐（包括古典音乐、民间音乐、现代音乐等）也看成是民族音乐的一类。只要不抱偏见，可明显地看出，正是这些争论推动了民族音乐学的发展，使它终于打破了“欧洲中心论”的桎梏，发生了具有历史意义的转折。另外，据提倡用中国音乐学代替民族音乐学的同志说，“中国音乐学的英译应当是 Chinese musicology、Musicology of China 或 Sinomusicology 之类。”如果没有理解错的话，这几个词组的汉译是“中国音乐之学”和“汉族音乐学”。抛开中国音乐学能否代表民族音乐学这一问题，鉴于音乐学的接缘性，笔者也不赞成在这个意义上的“中国音乐学”。如果有这种中国音乐学，依此类推，大概也应当有“新疆音乐学”、“北京音乐学”甚至“西单音乐学”吧！

民族音乐学（Ethnomusicology）作为音乐学中的一个门类是第二次世界大战后从比较音乐学逐步发展形成起来的。Ethnomusicology 由 Ethnology 和 Musicology 两个单词复合而成的。Musicology 译为“音乐学”是没有疑义的，问题在于“Ethno”应如何翻译。“Ethno”来源于希腊文，和汉语中广义的“民族”大体相近。过去“Ethnology”虽有人种学、民族学、人类学等译法，1926 年蔡元培先生译为“民

---

① 魏廷格：《对民族音乐学概念的思考与建议》，载《人民音乐》，1985 年第 2 期。

② 熊映梧：《第二章经济学的对象和方法论》，载《学习与探索》，1979 年第 2 期。

族学"后，已为我国民族学界所接受并得到大多数学者的肯定，因此"Ethnomusicology"还是译成"民族音乐学"为妥。由于"Nation"既是"民族"又有"国家"的意思。汉语中广义的"民族"概念和"Nation"又有不同，因此民族音乐学的英译也应是"Ethnomusicology"而不应译成"National Musicology"或"Sinomusicology"。

民族音乐学是一门属于社会科学的边缘学科，它的任务是从民族学的角度把音乐放到整个社会经济、政治、文化、历史、地理等诸种因素的相互关系中去进行探讨，并从中找出各民族音乐中的特殊规律和普遍规律。换言之，无论从总体上研究人类音乐，还是研究人类一切音乐中任何一种特定音乐品种，只要是着眼于它与它所处文化共生关系的研究，就都应当被看作是民族音乐学性质的研究。如果同意这一界定，"非我"和"自我"、"东方"和"西方"也就不成其为问题了。研究"非我音乐"或"自我音乐"都可作为民族音乐学的内容；同样研究"东方音乐"或"西方音乐"也都可作为民族音乐学的内容。从民族音乐学的角度研究海顿、莫扎特的文章已经有过，专事贝多芬音乐研究的民族音乐学家也一定会出现的。

三、民族音乐学不等于民族民间音乐研究

目前我国音乐学界之所以对民族音乐学这一概念有许多争论，其要害是民族音乐学和1980年以前我们惯用的"民族民间音乐研究"是何关系的问题。现在，有的同志喜欢用"反思"这个词，的确应当把"民族民间音乐研究"的提法认真"反思"一下。

顾名思义，对民族音乐或民间音乐的任何一方面、从任何一个角度进行研究，都可以称为"民族民间音乐研究"。从我国的实际情况来看，"民族民间音乐研究"不仅包括了对现存民间音乐的研究，也包括了对古今一些创作音乐的研究。实际上，"民族音乐"和"民间音乐"是不同的两个概念，在分类级别上，"民族音乐"在较高的层次上，"民间音乐"则在较低的层次上，"民族音乐"包含着"民间音乐"。把这两个处在不同分类级别上的概念混合在一起，再加上"研究"二字，当作一个学科名称来使用，本身在逻辑上就有问题。

音乐学中的任何一个学科，都是以音乐为研究对象的，区别只是角度不同，或者叫立足点、着重点不一样。一首民歌，可以从和声学、曲式学的角度去研究，也可以从旋律学、律学、社会学、史学的角度去研究。因此"民族民间音乐研究"这一笼统的名称、界限和角度含混不清，把它当作一门学科就是很不科学的。在实际工作中，"民族民间音乐研究"这样一个含混的提法的确也造成了不少弊端，不利于我们组织更多的人深入研究我国民族音乐。例如，在我国音乐院校的和声、曲式和对位法的教学中，不涉及或很少涉及中国民间音乐中的和声、曲式、复调问题，造成这种不正常现象的原因固然是多方面的，而其中重要的原因之一是人们认为这方面内容应属于"民族民间音乐研究"之列，而搞"民族民间音乐研究"的同志则偏重于探

索民间音乐和社会生活的联系，也没有对这方面内容给予应有的注意和进行专门的、深入的探讨。这种状况从某种角度上看正是由于"民族民间音乐研究"这一概念本身的含混不清所致。

鉴于上述两点，笔者曾建议废弃"民族民间音乐研究"这一不科学的学科名称。[①]对此有同志提出异议，在他看来"'研究'也罢，'学'也罢，都指的是同一事物"，并说建议废弃"民族民间音乐研究"这一提法就是要把"欧美音乐学家在近几十年来建立起来的'民族音乐学'全盘搬到我们这儿来"是"自暴自弃"、"削足适履"、"捆住自己的手脚"、"没有什么好处"。[②]如果这些同志还没有弄清"研究"和"学"的区别，大可不必忙于宣布自己"完全拥护'民族音乐学'之称"，就像在没有搞清什么是民歌的"色彩"之前，先不要忙着去划分"民歌色彩区"一样。如果他们对"民族民间音乐研究"这一"学科"作一番彻底的分析研究，自然会得出民族音乐学不等于民间音乐研究的结论，也不会觉得在中国提倡民族音乐学的工作方法"未免有点自惭形秽"，如果真正理解了别人的意见，也不会认为那是"全盘照盘照搬"欧美音乐学家的概念，"而且还要以它为准绳来衡量我们的研究方法和成果"了。

封闭性是中国传统思维模式的一大特征。中国历史上有过漫长的以大一统封建体制而构造起来的一体化社会，因此从思想到行为的一体化，是过去许多人头脑中存在着的一种普遍意识。用这种一体化的观念去观察世界，便产生了一种飘飘然的中心感与优越感。从中国历史上把外族称为"蛮"、"番邦"、"夷"一直到"文革"中把中国说成是"世界革命的中心"，可能就是这种中心感和优越感的产物。这种思想在文化上的反映是每每只看到自己的成绩，看不到或不愿看到别人的成绩，总是以祖先所取得的成绩而大为骄傲。民族音乐学明明是欧洲人首先创立的一门边缘学科，国内刚刚有人开始介绍，马上就有人提出"中国的民族音乐学开创很早，在全世界，中国的音乐学研究是最早的。"音乐学研究开创最早就等于"民族音乐学"开创最早吗？有人觉得不妥，于是说"我国古代并没有'民族音乐学'这个名词。这个名称提出得较晚，並不等于我国没有这门学科的传统……民族音乐学的实际理论，可以说是与音乐的发展俱来的。"如果说某一学科的实际理论可以说成是与其研究对象的发展俱来的话，原始人使用火是不是也可以称为化学的开端呢？显然不能！之所以有"'研究'也罢，'学'也罢，都指的是同一事物"这种论点，其实质是为上述两种观点找一个理论上的根据。既然民族音乐学是中国人在遥远的古代就已开创，其传统后来又为炎黄子孙继承和发扬着，而且目前"国外对这门学科的范围、方法等也是歧见纷呈"，为了避免

① 杜亚雄：《民族音乐学的研究方法及其目的》，载《人民音乐》，1984 年第 6 期。

② 乔建中：《我国民族音乐学现状刍议》，载《人民音乐》，1985 年第 5 期。

“概念的混乱”，还是“以中国音乐学取代民族音乐学”为好。这样一条思路是不是和中国封闭性的传统思维模式有关呢？

让我们从自我封闭的状态下解放出来，共同为建立民族音乐学的中国学派而奋斗吧！

（原载《中国音乐》，1986年第4期）

不单纯是 Ethnomusicology 的译名问题

魏廷格

《中央音乐学院学报》1986 年第 3 期发表了卢光同志《"Ethnomusicology"一词的辨义与译名》一文(下称卢文)。其中谈到魏廷格、乔建中、金经言的有关文章虽然都希望"避免含混或误解"以及"不必要的混乱",然而"事与愿违,混乱不但没有避免,反而更加使人迷惑"。我以为,此事尚有一辩之必要,因为这不单纯是个译名问题。

一、关于"混乱"

很久了,我国音乐理论界就有"民族民间音乐研究"、"民族音乐理论"的提法。在汉语里,这两个概念可以完全等于民族音乐学。但这是民族音乐之学,或曰民族音乐加学。约 1980 年前后,Ethnomusicology(下缩写为 EML)又被普遍译称民族音乐学,但这却是民族学加音乐学。于是出现了同一个"民族音乐学"却有两种不同涵义的现象。许多人是在前一种意义上"自然而然"地接受、使用这概念的。但这并非边缘学科,而是"中心学科"。坚持 EML 的边缘学科本义的,就要(不无道理地)指出,你们那不是民族音乐学。前者则要反问,研究民族音乐为什么不是民族音乐学?外国人研究中国民族音乐是民族音乐学,中国人研究为什么反而不是?这也理直气壮。由此产生了种种场合的争论、辩驳、乃至误解。此为"混乱"之一。

我在《对民族音乐学概念的思考与建议》一文(《人民音乐》1985 年第 2 期,下称拙文)中谈到的另一个"混乱"——这倒不是 EML 的汉译引起的,而是前此已有的——是民族音乐概念自身的问题。民族音乐,似乎人人明白。然而,当笔者向许多专事音乐研究的同志请教"《牧童短笛》是不是民族音乐"时,回答竟是多种多样。

有的曰“是”,有的答“否”,还都要加以若干前提;更有的犹豫良久难以启齿。我(在拙文中)说:“如果专门的研究工作者都不能爽快、一致地回答这问题,足见已经到了对民族音乐这概念给予认真推敲的时刻了。”推敲的结果发现,当今世上并无“非民族音乐”,因此,民族音乐=音乐。如果不加以“俄罗斯”、“中国”这类限定,民族音乐是个并无多于音乐的含义的概念。倘若说民族音乐是“中国民族音乐”的略语怎么样呢？至少还有四种理解(详见拙文)。其中最引起争议的是这种观点:唯有固有传统、民间的、与欧洲音乐因素绝无任何瓜葛的,才是民族音乐。不仅20世纪以来吸收、借鉴了欧洲音乐因素、表现形式的所有专业音乐创作,诸如《义勇军进行曲》、《黄河大合唱》、《“梁祝”小提琴协奏曲》之类不是民族音乐,甚而至于,刘天华等专业民族器乐创作,也不是民族音乐。可是,这些是“非民族音乐”？“外国音乐”？也于理难通。由此产生了许多矛盾、隔阂和误解。由于民族音乐概念含义不明,(非EML意义上的)民族音乐学概念也必定含义不清。此为“混乱”之二。两个“混乱”搅在一起,真是“乱上加乱”。

二、关于音乐民族学

上两个“混乱”,是事情的症结。乔建中、金经言的建议直接针对着第一个“混乱”。将EML译为“音乐民族学”,除了可以与音乐心理学、音乐社会学、音乐美学等等复合概念相一致以及其他理由外,一个重要考虑就是将其与非EML意义上的“民族音乐学”相区别。这显然有助于澄清第一个“混乱”。至于卢文说“‘民族音乐学’,以研究音乐为目的,是音乐学的边缘学科;‘音乐民族学’则以研究民族为目的,是民族学的边缘学科,”恐怕过于武断。既为边缘学科,自然是介于、交叉于两个学科之间、综合两个学科因素的,那就不能说是“某一学科”的,只能说是“某两个学科”的边缘学科。不同学科在其中的比重,往往取决于研究者的学术背景和具体题目的性质,并不取决于构成复合名词中的两个学科名称孰先孰后。依卢文观点,民族音乐学是以“研究音乐为目的”,重点在音乐学。那么,音乐美学、音乐心理学、音乐社会学等等,当是以美学、心理学、社会学为重点了？其实正相反,在我国,上述研究都是偏重于音乐学的,两个学科名称组合在一起势必有前有后,这往往受到语言习惯、约定俗成等因素的影响,与每个学科在其中的比重并无必然的联系。

三、关于中国音乐学

中国音乐学,是笔者在拙文中提出的概念。是直接针对着第二个“混乱”的。理由、根据,拙文已详述。为节省篇幅,这里只做扼要引述与说明:

中国音乐是个明确无误的范畴。她包括了从古到今中国各民族的一切种类、形式的音乐。

中国音乐是个准确的概念,它为中国音乐学概念的科学性提供基础。

中国音乐学,即以中国音乐为主要研究对象的音乐学……一般音乐学的所有科目,加上中国音乐的特有科目,就是中国音乐学的全部科目。研究领域与研究科目的交织、结合,筑成中国音乐学的完整结构网。任何一个中国音乐学的具体课题,都将通过时间、地域、科目的限定,在'网'上找到自己的逻辑位置和具体命名。有关学术会议的名称,亦应当在中国音乐学的总题目下具体化,避免含混和误解。

四、中国音乐学与 EML 的关系

按照相当普遍的说法,EML 的主要标志在于它的研究方法,而不在于研究对象。因此,二者的关系应当是在中国音乐学的研究中,借鉴、吸收的方法,以收深化、拓展之效。

从实际状况看,尽管许多研究者不同程度地运用了 EML 的方法和经验。但是,除少数例外,大部分仍应涵括于中国音乐学的研究之中。只要研究的是某种中国音乐,尽管用了某些 EML 的方法,也很难说此种研究不能称为中国音乐学,而只能称为 EML。

显然,笔者建议用中国音乐学概念去代替的,是非 EML 意义上的民族音乐学。卢文说"中国音乐学……≠民族音乐学","理所当然地不同意'用中国音乐学概念代替民族音乐学概念'",这是忽视了我们这里还存在一个非 EML 意义上的民族音乐学。

五、关于英汉互译

先说英译汉。EML 究竟应当汉译为哪个概念为妥呢?卢文认为译为"民族音乐学""最为妥帖"。但是事实上,EML 在国外就是一个"没有一个定义得到公认"的事物。这是由于研究者的学术背景、目的、角度、科目、方法等等的不同,这些不同在历史过程中又经历着种种变化,使他们在大范围内互有联系,但具体情形又多有差异,以至于孤立地就概念本身而言,很难说哪一个汉译词"最为妥帖"。毋宁说,所有的译名都有道理。为此,拙文才采用"似更"这种弹性的措辞和"即使我们改变不了 EML'民族音乐学'的通译"这样的句子。在这种"都有道理"的情况下,所谓"妥帖",也只能是在尊重我国理论界原有实际的前提下,选择一个较少引起误解的译法。乔建中、金经言译为"音乐民族学"建议的意义,正在于此。

卢文为自己"最为妥帖"译法提出的主要论据，是强调了 EML 是边缘学科。卢文作者既已读过拙文，想必看到过，那里"关于 EML"一节用了最多字数谈的第一点就是"EML 的边缘学科性质"。但是边缘学科与译为"民族音乐学"有什么必然联系呢？译为"音乐民族学"不同样可以是边缘学科吗？

再说汉译英。照理，当民族音乐学概念在国内就没有确切含义时，也就难以在外文中找到相应的字词。只有当具体化为中国民间音乐研究、中国专业音乐研究、中国传统音乐研究、中国现代音乐研究等等有确切涵义的概念时，才好选择相应的外文字词。这些概念的总和：中国音乐学，在我看来，似应是 the study of Chinese music 或 Chinese musicology 之类(请精通英语者指正)，但唯独不应是 EML。

在此，我特别提请注意"ethno"这个词有"野蛮的、非基督教的、异国情调的"① 以及"人种的、种族的、异教徒的"之类涵义。也许正是这个背景，才促使克拉德(B. Krader)在为《新格罗夫音乐大辞典》EML 条目释文时，写进了这样一段话："……一些具有高度发达的音乐文化的非西方国家音乐家，对于研究他们的音乐使用'EML'，感到是侮辱性(offensive)的字眼，认为'音乐学'才是恰当的术语。"②非西方国家音乐家为什么有这种情感，很值得非西方的我们深思。

在我看来，倘若我们承认中国传统音乐文化是达到了相当高的艺术水平的，是摆脱了野蛮的、不文明状态的；同时又不认为西方古典音乐是音乐价值的唯一标志的话，那就应当承认，研究西方音乐的是音乐学，研究中国音乐的同样是音乐学。如果有什么不同的话，只能说那是欧洲音乐学，这是中国音乐学；而不是研究欧洲音乐才是音乐学，研究中国音乐只能是 EML。我认为，对于中国音乐的研究，使用的概念，要十分审慎。除非某种研究带着 EML 的典型特征，以至于只能称为 EML。否则，不能轻率地称为 EML。卢文担心不用 EML 似乎会使只懂英文的人"迷惑"。我倒以为他们会"琢磨"出为什么我们不随便使用 EML 的原因。相反，前一时期我们的出版物上一遇到中国传统、民间音乐研究材料，几乎一律英译为 EML，倒是真会令"只懂英文的人""迷惑"的。

六、"混乱"正趋于澄清

几年来，经各种形式的讨论、研究，加深了人们对有关概念的思索、认识，使"混乱"趋于澄清。这是研究工作科学化的一个标志，具体表现为：

在音乐刊物的英文目录上，对于 EML 概念的使用，表现出了明显的审慎态度，尽管一些英文字词尚待进一步考究；

---

① [日]秋山龙英：《民族音乐学是怎样一门学问》，载《音乐研究》，1984 年第 3 期。

② 《新格罗夫音乐大辞典》，第 6 卷，第 284 页。

1985 年《大百科·音乐卷》审订条目的专家们经认真研究，决定将 EML 汉译为“音乐民族学”列目；

1986 年 7 月 30 日、9 月 1 日分别成立了“少数民族音乐学会”、“传统音乐学会”，这正是中国音乐学总概念下的具体化。

（原载《中央音乐学院学报》，1987 年第 1 期）

“民族音乐学”与中国“民族音乐理论”

薛艺兵

由欧洲产生、在美国崛起的“民族音乐学”(Ethnomusicology)从20世纪80年代开始又在中国音乐学界掀起巨浪，险些将中国的“民族音乐理论”淹没。当初，致力于中国传统音乐研究的一些学者认为，自己所从事的“民族音乐理论”(又称“民族民间音乐研究”)本来就和“民族音乐学”是同一学科，因而提出用“民族音乐学”这一名称来取代原“民族音乐理论”。这一观点在当时影响甚大，曾被许多同行所默认。从1980年开始每两年一届的全国性中国传统音乐学术研讨会竟也接受了这种观点，并将会名定为“全国民族音乐学年会”。

然而，这一更名很快便造成了学科理论上的混乱，在音乐理论界引起了强烈争议。虽然，于1986年成立的“中国传统音乐学会”在一个笼统的名称下收容了各种研究传统音乐的学科和领域，在一定程度上调和了学科更名引起的矛盾，但是，“民族音乐学”这一外来学科与“民族音乐理论”这门原有学科在中国将何去何从的问题仍然存在。因此，对二者的各自特性、相互关系及发展前途，还需要进一步探讨。

如果要在中国原有“民族音乐理论”与国外“民族音乐学”之间找到最明显的共同点的话，那首先就是二者在研究对象方面的重合。

作为一门国际性学科，民族音乐学的对象范围应当是世界各民族的音乐。但就以往的研究实践而言，西方民族音乐学家主要研究那些无文字社会的自然民族(氏族部落)的音乐以及在东方古代高度文明社会中形成的传统音乐和民间音乐。中国传统音乐自然也在他们研究之列。如果缺少了中国传统音乐这个在东方音乐文化体系中具有独特地位的对象，民族音乐学整个学科的知识结构肯定是不完善的。因而，中国传统音乐不仅仅是这门学科可以选择的对象，而且是必须重视的研究对象。这样，作为一门地区性学科的中国民族音乐理论的研究对象，便被作为国

际性学科的民族音乐学所包容。那些认为中国民族音乐理论属于民族音乐学的中国学者，也许正是在研究对象这个基点上，从国外音乐学科的坐标上找到了自己的位置，并将自己的学科纳入到“民族音乐学”的名下。

然而，研究对象只能构成学科的基础，但不一定能确定学科的性质，同一对象往往由于研究角度和研究方法的不同而形成不同性质的学科。例如，同样以人为对象，可以形成体质人类学与文化人类学；同样以人的社会生活为对象，取不同角度，则形成社会学、民族学或民俗学等各种特性的学科。即使以同一地区的民歌为对象，研究它的歌词艺术当属“民间文学”领域；研究它的曲调构成则属音乐学范畴。因而，要确定中国民族音乐理论的学科性质，还须分析它同国外民族音乐学在其他方面的相互关系。

同传统的西方音乐学相比，从比较音乐学（Comparative Musicology）发展到民族音乐学，它在学科理论上最重要的突破是一种新方法、新观点的确立。这种新方法、新观点已经准确地表现在 Ethnomusicology 这个学科名称的构词法上，即民族学（ethnology）与音乐学（musicology）的结合。也就是说，这门学科除了研究音乐自身的体系以外，还注意研究人的音乐行为以及人与音乐的关系。它不是孤立地研究音乐，而是研究“文化中的音乐”。因为人的音乐生活是民族习俗文化的一部分，因而这种习俗文化和在文化中产生的音乐对研究者具有同等重要的意义。民族音乐学的研究目的不仅仅是要分析和解释一种艺术，而是要认识和理解一种文化。正是这种目的、方法和认识角度，使这门学科摆脱了传统音乐学技艺理论的局限而上升为一门高屋建瓴、视野广阔的人文学科。这种方法论和观念理论已成为民族音乐学的理论支柱，似乎已取得了规定学科特征的重要地位。在这种理论的支持下，学科的研究对象正在扩大，逐渐突破了原有的习惯范围。研究对象对该学科的规定性逐步退居次要地位。

中国民族音乐理论在过去的研究实践中，虽然有些学者已经注意到对音乐文化背景的介绍和分析，但从学科的总体特征来看，研究重点主要是围绕着对音乐自身结构，诸如音律、音阶、调式、曲式、旋法、乐器、乐谱等规律的研究以及通过音乐分析对各地、各族的各种音乐体裁风格的描述。由于研究角度侧于音乐自身，因而学科构架逐渐形成了以音乐体裁为中心的所谓“民族音乐五大类”（即民歌与古代歌曲、歌舞音乐、说唱音乐、戏曲音乐和民族器乐）格局。原民族音乐理论虽然在具体的研究步骤（如调查——收集——整理——研究）方面同民族音乐学极为相似，但研究的角度、方法和目标却与之不同。尽管就对象而言，中国传统音乐的特性（口头传统）与欧洲 16 世纪以来的传统音乐的特性（书面传统）全然有别，但就研究的角度、方法和目标而论，中国的民族音乐理论则更接近西方传统的“音乐理论”（Western Music Theory）这门学科。

其次，从学科发生的背景分析，民族音乐学从其前身比较音乐学开始，就是面

向非我文化——西方传统音乐以外的世界各民族音乐，表现出开拓型特点；中国民族音乐理论从一开始就面对自我文化——本民族传统音乐，表现为收拢型特点。虽然早在20世纪20年代，王光祈先生就将比较音乐学介绍到中国并发表了有价值的著作，但在他之后，比较音乐学并没有在中国得到发展。面对这文明古国丰富的音乐遗产和深厚的音乐传统，中国的音乐学者们一直在内省、思考、探索和建造着本民族的音乐理论，也许没有更多的精力将自己的学术领域向外扩展。建国后虽然出现了"亚非拉音乐研究"这样一个新的专业，但由于条件所限，此专业并未得到充分发展，并且也没同民族音乐理论相融合而发展起类似于国外 Ethnomusicology 的新学科。中国的民族音乐理论仍然在走着自己的路。

民族音乐学与民族音乐理论在总体特征及学科宗旨方面的区别是：前者是在一种观念理论和方法论的指导下，从文化人类学的角度对世界各民族音乐文化的宏观认识和解释，后者是在特定对象的制约下，从艺术学的角度对本民族音乐艺术的微观分析和总结。可以说，二者是在完全不同的文化环境中形成，向着不尽相同的目标发展的两门近似学科，但不是同一学科。二者之间存在着的上述差异，正是后者没能被前者所取代的原因之所在。

那么，中国民族音乐理论这门地区性学科今后是否应该向民族音乐学这门国际性学科靠拢呢？换言之，在国外民族音乐学的科学理论面前，中国民族音乐理论有无必要仍按自己既定的目标继续存在下去呢？我认为它完全有作为一门学科独立存在的价值和继续发展的必要。

众所周知，在世界各民族音乐文化中，中国传统音乐历史悠久，自成体系，古代音乐理论及其文献也有两千多年的丰富积累。对中国历史上延续下来的各种各类的传统音乐都需要从艺术风格和技术理论方面进行专门的研究、整理、归纳和总结。对积累了两千多年的精深驳杂的古代音乐理论，也需要进行专门的分析、辨别、梳理和继承。这里有大量的工作需要一个专门的学科领域去完成，而民族音乐理论正是我们所需要的这样一个专门学科。尽管原学科的名称还值得推敲，学科理论、学科构架、课题类型等尚待进一步完善，但它的既定目标——即建立中国传统音乐的理论体系以继承民族音乐传统的目标，仍对中国，也对世界具有现实意义和历史意义。

中国也需要建立民族音乐学(Ethnomusicology)队伍和发展这门学科。当然，不应该只满足于名称的更换，或者用取消原有民族音乐理论作为代价。而是在接受和发展国外民族音乐学的理论、方法和成果的基础上在本国组建这门学科。

民族音乐学在中国的兴起不但不会妨碍原民族音乐理论的发展，相反，二者会相互促进，相互补充。后者对音乐形态深入透彻的微观研究可以帮助前者更深刻地认识音乐文化；而前者对音乐文化全面系统的宏观认识则有助于后者更完整地理解自己的对象。民族音乐学在中国与原民族音乐理论之间的关系，正像民族音

乐学在欧美与西方音乐理论(Music Theory)的关系一样,二者都有各自的任务和重点。两者之间应当相互补充,而不是相互取代。

当然,中国民族音乐学家的研究课题不一定仅局限于中国音乐,应该放眼世界,开拓自己的对象领域。在对世界各地区、各民族音乐文化进行比较研究的基础上,更加宏观地研究和解释本民族以及世界各民族的音乐文化,从而在世界范围内为民族音乐学这门国际性学科作出中国学者的贡献。

(原载《人民音乐》,1988 年第 4 期)

音乐文化的分区多层构成描述[①]

——关于音乐文化学学科建设的目标、方法、步骤的若干建议

赵宋光

我国的民族音乐学，现在处在什么样的发展阶段？对它可能达到的科学形态，现在可以作什么样的展望呢？

由于20世纪50年代和80年代我国动员了大量人力物力对现有传统音乐进行大规模的采访搜集，在许多地区形成了普查，发现了不少前所未知的歌种乐种，特别是由于各地有不少熟悉当地民间音乐和传统乐种的音乐工作者逐渐成长为音乐学家，再加上七八十年代在音乐考古学方面取得的一系列突破性的成果，我国的民族音乐学已经不仅仅能对一些具体的传统音乐作品的曲目、形态、手段、技法有所了解，而且进一步在不同深度上认识了作品同生产方式的关系，同语言和方言的关系，同文化心理传说信仰的关系，在一定程度上认识了它们的社会功能，它们的地理特征与地域范围，它们的历史渊源与流变，等等。因此可以说，在短短几十年间，我国的民族音乐学已经超越了单纯形态学、工艺学的研究阶段，也超过了国外人种音乐学的发展阶段。“民族音乐学”这词在欧洲语言中称为 Ethnomusicology，Ethno-这词的原意是“人种”，侧重于体质人类学的研究，可见国外的民族学研究带有很浓重的人种学成分，影响所及，民族音乐学的研究也带有很浓重的人种音乐学的成分。这种学科状况，对于中国各民族传统文化与传统音乐的研究恰恰是不适应的，因为在我国，民族特征的构成主要不在人种，而在语言、习俗、信仰，或者说文化形态、文化心理等要素，这些要素不属于体质人类学、人种学范围，而属于文化人类学、语言学、民俗学范围。因此，我国的民族音乐学在自己成长的早期就把

---

① 此文系作者在《中国音乐年鉴》第二届学术研讨会（1991.7.13/福建莆田）上所作的专题报告。

那个 Ethno-跨越过去了，它从来没有经历过人种音乐学时期，当它一旦从单纯形态学、工艺学的水平上升到兼顾社会学、人类学的水平时，就具备了音乐文化学的素质。如果有人追问一下，音乐文化学的含义究竟是什么，那么可以简要地回答：把音乐作为一种文化现象来认识，在这认识中，文化形态与文化内涵处于辩证的统一之中，客体方面（音乐作品，它的形态、手段、技术构成等）与主体方面（社会文化心理，社会群体的生产方式、语言、习俗、信仰，包括生产方式的地理特征，生产方式与语言习俗的历史源流，人口的迁徙等）是联结为整体的，是彼此不可分割而且能相互说明的。

总之，由于我国传统音乐历史悠久、内涵丰富、构成复杂这一特殊的文化优势，我国的民族音乐学在成长过程中自然而然在客观上具备了音乐文化学的品格，今天我们的任务是，要及时对这一客观事实有所自觉，在这新的基点上更加有计划有目标地建设音乐文化学学科，从而加速走向成熟，向世界民族音乐学界展示一个典范。

一提到学科建设，我们就发现自己站在岔道口：是做切片标本？还是完整地把握活生生的音乐文化？当前我们正在逐步完成的五大集成工作对民族民间传统音乐的采访搜集起了有力的推动作用，大量人力物力的投入正在换来资料的丰收，这是毋庸置疑，不容忽视的。但在工作过程中我们也发现，集成的工作目标是制作切片标本，先要把活着的音乐文化切成几类，每一类的切片又必须按行政区划归卷而不管它们是否属于同一种文化，有些乐种（例如木卡姆、南音）只好肢解了，有些对不上分类口径的只好舍弃了，工作的结果只能做出半成品，形成一个集切片标本之大成的资料库，而不能让我们对活生生的音乐文化现象达到一种完整的把握，如果长久固着于这种切片式的知识结构，就将延迟我们完整地认识和理解活生生的音乐文化现象。

为了完整地把握活生生的音乐文化，必须对每一种音乐文化作多层构成的全面描述。音乐文化现象的许多层面往往在同一地区同时并存。例如劳动的、教育的、社交的、娱乐的、民俗的、祭祀的、宗教的、职业化的、文人的、官府的、教坊传习的，许多不同功能、不同阶级阶层的音乐文化现象会在同一地区同时并存，是人所共知的事实。又例如：载歌载舞的、以器乐伴随舞蹈的、纯声乐歌唱的、声乐器乐相伴的、纯器乐的、说唱类的、戏曲类的，许多不同的种类体裁通常在同一地区同时并存，也是人所共知的事实。对这许多不同的层面，既应当认识到它们各有自己形成的时代，或各自产生于不同的地点、地理环境、生活情境，或经历过曲折的传播流变，而更重要的还是，有必要观察到它们在同一地区存在、活动、发展的过程中如何互相影响交融，如何共同决定该地区的音乐文化面貌，共同构成某种音乐文化特征。这就是我所提出的“多层构成描述”这一概念的含义。

在编《中国大百科全书·音乐舞蹈卷》的各少数民族音乐条目时，条目的设置迫

使我们必须对该民族的音乐文化进行多层构成描述，我们也曾要求撰稿人朝这方向努力，许多撰稿人写出了内容丰富的条目。可惜的是，《中国大百科全书·音乐舞蹈卷》能容纳的篇幅太小，大量内容被删节了，多层构成的描述方式还没有来得及展开，就被压缩挤干脱水。尤其遗憾的是，大量少数民族音乐的谱例在原稿中都有少数民族语言的歌词，用音标注明语音，用汉字注明词义，可是到最后由于出版工作中的技术困难，这些都给删除了，只留下了译配的汉文歌词，这在客观上形成了大汉族主义的治学态度，这种负值的影响尽管并非编辑者的初衷，却是难以消除的。这样，对各少数民族音乐文化的多层构成描述，在大百科编辑工作中仅仅初露端倪，没能得到展开，没有条件做成。

但是大百科编辑工作给我们留下了一条重要的经验：对音乐文化的多层构成描述必须分区进行；如果不先作文化区划，那就好比"老虎吃天，无处下口"。文化区划问题就是这样提出来的。近年来不少学者对我们探讨音乐文化区划问题感到不理解，那主要是由于不了解这一工作经历背景。我们提出要对我国56个民族的音乐文化作适当的分区描述，并不是为分区而分区，分区的目的是为了对每一文化区的音乐文化现象的活生生的事实达到完整的把握，进行多层构成的全息描述。

可不可以这样说：音乐文化学学科建设的方法必须同时包含在两个方面解决所面临的问题，一方面是"分区"，一方面是"多层"。如何分区才更恰当，更适度？这个问题是要首先解决的，哪怕不能一下子找到满意的方案，也要先拿出一个草图，才好起步。解决"分区"是为了达到"多层"，达到对音乐文化的多层有机构成的全息描述才是我们努力的目标，也是更长期持久的任务。

音乐文化区的划分应当以什么为准则呢？总的说来，不应当只根据某个单一侧度因素的异同，而应当参照较多侧度因素的状况综合起来考虑。在苗晶、乔建中同志那本论汉族民歌近似色彩区的著作中提到过好些角度，例如，由地理环境和气候条件决定边界条件的物质生产方式是一种侧度因素，语言或方言又是一种侧度因素，习俗信仰文化历史传统的类型又是一种侧度因素，音乐形态的特征又是一种侧度因素；在我为这本书写的序言里还特别提到人口迁徙和文化交融两种因素对文化区划的参照意义。有人问到，如果把音乐文化区划跟造型艺术的文化区划作一番比较，彼此会一致还是不一致？我认为，文化的主要方面是社会群体的语言、习俗、信仰、审美意识、心理状态，这些也是决定文化区划所依据的主要因素，它们对于不同艺术门类而言构成了共同的深层背景，因此，文化区划尽管可以着眼于不同艺术门类的特殊形态表现来进行，总的结果会是一致的。

在大家了解作音乐文化区划的用意和依据之后，我想可以扼要地叙述一下这方面所面临的问题和曾经有过的思考。问题的焦点似乎就在，就我国的具体情况而言，区划的单元多大才是适度的，才是最有利于进行多层构成描述的。

在这里，对少数民族的音乐文化区划方案比汉族容易处理，大体有如下五种

情况：

1. 较大的民族，先以整个民族的音乐文化为一个大单元，然后在它的内部再划分成若干个小单元，作分区的描述。藏族、彝族是其实例。

2. 与第一种情况相仿，不同的是遇到了跨国文化，为了完整地描述这种文化，必须采用他国的音乐文化学资料，纳入这个整体。例如蒙族，不仅要对内蒙古自治区的各盟的音乐文化作分区描述，要包括新疆蒙古族自治州和东北三省蒙古族自治旗的音乐文化描述，而且还要顾及蒙古人民共和国和苏联布里雅特蒙古加盟共和国的资料，才能达到对整个民族的完整的音乐文化学描述。朝鲜、哈萨克、乌兹别克也属于这一类。

3. 最单纯的情况，一个民族形成一个文化区，由于民族人口较少，居住又相当集中，描述时不必再划分成小区。达斡尔、土家、黎族、畲族属于这一类。

4. 几个民族合为一个文化区来描述，或者在分民族描述之后发现共同点很多，合并在一起可以互相佐证，更便于描述清楚。例如，东乡保安这一组，鄂温克鄂伦春这一组。

5. 有些民系至今并未被确认为一个民族，但调查的结果发现它的音乐文化十分特异，特征很鲜明，必须单独划出来才能描述清楚。例如，东裕固与西裕固必须看作两个独立的不同文化单元来描述，白马藏、阿尔麦必须从他们现在在行政上归属的民族中划分出来单独描述，台湾高山族（更确切的称谓是“山地民族”）的若干部分也须这样对待。

对全国少数民族音乐作音乐文化区划的结果，可能会得到 30 至 50 个独立的区划单元。为了工作中的方便，可以归拢成六大块，北方和南方各有东部、中部、西部三大块。

对汉族音乐文化的区划方案争议较多，我曾建议在苗晶、乔建中工作基础上略作调整，讨论草拟。苗、乔从汉族民族着眼，提出 11 个近似色彩区，我在写序言时曾提到可把东北、西北、西南三大区各自分为内外，增 3 个区，共 14 区。现在我用明快的方法叙述一下：6+5+3。“6”就是三组内外区：华北东北平原的内区外区以燕山山脉为界，西北高原的内区外区以贺兰山、六盘山为界，西南山区的内区外区以大娄山为界。“5”就是长江中下游五区：江汉、江淮、江浙、湘、赣。“3”就是东南沿海地区的闽方言区、粤方言区、客家方言区。

这 14 区是指大单元，不排斥在区内再划分成若干小单元。把大单元划成小单元，在描述音乐文化时可以更细致一些，这样的做法应当得到充分的尊重，尤其在起步阶段，更是值得提倡的。杨匡民老师把湖北省的民歌分成若干区来描述它们各自的特征，这在客观上已经为江汉音乐文化区的区内分小区多层描述奠定了基础。王耀华老师建议把福建省的民间音乐分成 8 个区来描述，我认为这也是起步的好办法。在这小区中，有 2 个是客家文化区，有 1 个是畲族文化区，其余 5 个都

属于闽方言区。完全可以现在先就小区进行多层构成描述，将来不难再就整块学术检索作归口调整：畲族小区可确认为独立的畲族音乐文化区，2个客家小区可同粤赣台的若干客家小区归到一起，形成客家音乐文化区的整体描述，5个闽方言小区可同浙江、台湾、广东(潮汕、雷琼)乃至海外的闽方言小区归到一起，形成闽方言音乐文化区的整体描述。

有人提出这样的疑问：假定我们确认汉族民歌的近似色彩区可以划成11或14区，那么这也只是根据民族这单个体裁的风格特色得到的区划，未必适用于别的体裁，例如戏曲体裁有不少全国性的剧种，器乐合奏体裁有不少全国性的曲牌，恐怕还要理出别的系统，情况是相当复杂的。我认为，这里涉及了文化区和文化流的关系问题，两者有不同的形成规律和演化逻辑，两者在逻辑上是会有矛盾的。但既然我们的研究课题并不在文化流，不是研究戏曲史或器乐合奏演变史，而是要把握音乐文化的多层有机构成，那么当遇到两者矛盾的时候，就应当这样看：文化区是第一位的，文化流是第二位的。何况我们当初草拟文化区划的时候是依据多种侧度因素综合考虑的，民歌的形态仅是参照佐证的要素之一，现在也就没有必要用文化流来冲垮这个基础性的文化区划。举例说，梆子腔起源于陕西，属西北高原内区，当它流传到河北时形成河北梆子，当它流传到广东海陆丰地区时形成西秦戏，那么是不是要把河北梆子和西秦戏还认定是西北文化的组成部分呢？不，从文化构成多层积淀的规律来理解，我们只能认为，河北梆子是华北平原文化的组成部分，西秦戏是潮汕(属闽方言区)文化的组成部分，由于吸收秦腔的影响，这两个音乐文化区所含的层面更多了，内容更丰厚了。榆林小曲是另一个鲜明的例子，尽管我们完全有必要梳理清楚，它的前身是明清时代扬州地区的小曲演唱，但它既然早已流到陕北榆林落户扎根，今天我们在描述陕北音乐文化的多层构成时就无权把它排除在外，而必须把它看作该地区音乐文化的一个层面来加以描述。

这里碰到了作多层构成描述时必然会遇到的一些概念，诸如“底层”、“顶层”，层面的相对高低，以及由层面的数量多少显示出来的文化发展阶段的高低。当前国际音乐学界在这个问题上有理论性的争论，在Nettle的著作中提到“高文化”这个词，黄翔鹏老师也常谈到中国音乐文化的“高文化”特征，但是以加纳学者Nketia为代表的一派则反对“进化论”，反对分高低，认为一切民族的音乐文化在价值方面都是平等的。对这个问题所引起的分歧和争论，我有这样四个观点：(1)马克思主义认为人类社会的物质生产方式是从低到高发展的，相应地，精神生产的技术手段和工艺结构也有从低到高的发展过程，从只有能敲出噪声的打击乐器到能制作出有一系列精确音律的乐器，当然是提高，从不懂得记谱到发明乐谱，当然是进步，无视技术工艺从低到高的进化过程是不符合马克思主义的；(2)技术进步阶段的高低并不等于艺术审美价值的高低，马克思曾讲到希腊神话的艺术性是不可企及的典范，物质生产与精神生产之间可能出现不平衡。用简单化、绝对化、一刀切

的方法来评价文化艺术是要犯错误的，举例讲，交响乐是高技术高文化的音乐文化品种之一，但交响乐创作中的次品废品，审美价值就很低，单旋律的民歌并无多高的技术装备，但经过漫长历史的淘汰精选却到处留下一批艺术珍品，难道能够简单化绝对化地断言交响乐一定比单旋律更有价值？Nketia 作为第三世界音乐学界的代言人要求让第三世界的音乐文化受到尊重，确有其合理的一面，尽管他为辩护这一权利所筑起的理论观点还欠科学；(3)文化层面辨识的意义究竟是什么？在音乐文化的多层构成中，不同层面的现象就其技术手段和工艺结构而言可分高低，可以从低到高排出顺序，形成层面系列，其产生的时代也是有早有晚的，因而有必要分别予以说明，但是更重要的是，今天它们同时并存，并不互相排斥互相隔绝，而是互相影响互相补充的，因此，在我们作多层构成描述时必须注意切忌把不同的层面割断孤立，而要努力发现它们如何互相影响渗透、互相补充结合；(4)在建设音乐文化学学科时，面对记载音乐文化现象的大量资料首先要做的工作是分区归口，这件工作可以以深层的文化背景和底层的音乐形态为依据的音乐文化区划为框架着手进行，而暂时避开评判一切音乐文化现象的审美价值高低和技术阶段高低招来的争议，也不致由于对某些乐种能否准确分类犹豫不决而延误我们的学科建设，这样就能不受拖累，加速进度，而这些挂起来的争议和疑虑将来可以通过资料本身的对比鉴别自然得到解决。

有人问到：分区多层构成描述的方法跟长期以来习惯的体裁分类的方法在思路上完全不同，那么现有的队伍和分工格局能否适应呢？我认为，当前从事集成编辑工作的队伍完全可以保持原先的分工格局，编辑工作培养了、还将续继培养专业化的采集整理工作人员，为了转到多层构成描述的轨道，只须再做一件事：区内多兵种协作。不同集成的工作人员如能及时交流采集整理的信息，就会改变只注意切片标本的思路，转到要求完整把握活文化的思路，这样的多兵种汇合主要在区内进行，经费就更节省了。

最后，我对着手进行分区多层有机构成的全息描述的工作步骤提出如下建议：

1. 音乐文化区划单元的设置和拟定。在拟定过程中，既不排斥同时在每一大区内划分小区，拟定小单元，也不排斥寻找可能把若干单元归拢成块，作大块的概观。

2. 集成资料与集成外资料的分区归口，建立音乐文化分区档案。若人力不足，可从若干小单元的资料归口做起。

3. 区内各文化层面的歌种乐种曲种剧种及其曲目的开列排序。

4. 分层分种的形态、工艺、历史、地理、民俗、心理等的多方位描述说明，或提出若干有待回答的问题推动更深的调查。

5. 把同区的多层多种音乐文化现象加以并置、联系、比较，观察其相互影响渗透，相互补充结合，把各层面、各品种、各方位的全部资料作全息合成。

6. 编纂成书，并配以地图、照片、乐器图、乐谱、歌词、唱本、剧本等具体资料。

7. 译成英文，准备在条件许可时以中英文同时出版，以求早日走向世界。

这是理想化的工作程序，那么从今天的现实出发如何起步呢？一方面抓抽象的总体框架，集中理论研究人员拟定区划单元，另一方面抓具体试点，例如，福建学者在闽方言区进行试点，湖北学者在江汉区进行试点，发挥本区文化结构特征的优势和音乐学家队伍及其理论研究积累的优势，作出多层有机构成全息描述的样板，以点带面。

以上建议供学者们参考，请予批评校正。

(原载《中国音乐学》，1992年第2期)

美国音乐学和民族音乐学
——学术运作系统和学术传统承袭方式

郑　苏

自第二次世界大战至今,美国的音乐学和民族音乐学获得了极大的发展。今天,从东海岸到西海岸,美国的各大学里荟萃着包括来自中国、印度、印度尼西亚、意大利、德国、英国、加纳、南非、哥伦比亚、新西兰等世界各地的优秀音乐学家和民族音乐学家;同时,在世界各地,不论是在亚马逊河印第安原始热带雨林里,还是在佛罗伦萨郊外肃穆的修道院里,或是在曼谷繁华区街头五光十色的音带商店里,都有美国音乐学和民族音乐学的学生或学者在探索、研究音乐的历史与现状。每年在美国由几十个出版社出版的各种音乐学和民族音乐学学术刊物和著作反映着音乐学和民族音乐学在全球范围内所取得的最新研究成果和对本学科研究方法及研究方向的最近的探讨。鉴于美国音乐学和民族音乐学在当代国际音乐学界中的重要地位及中国国内对其传统和现状了解甚微的情况,[①]我认为我们有必要对美国音乐学和民族音乐学的学术运作系统和学术传统承袭方式作一些初步的了解,以使中国音乐学界更有效地吸收国际音乐学界的经验,并同时把中国音乐学的经验传播到国际社会中去。在本文中,我将以自己六年来在美国修研究生和教学、研究的经历,分两个部分系统地介绍一下美国音乐学和民族音乐学的学术运作系统及学术传统承袭方式。

---

① 请参看巴里·勃鲁克:《音乐学与音乐教育学在美国》,载《音乐艺术》,1982年第2期,第54—57、64页,及蔡良玉:《西方对音乐史学的反思和我们研究中的几个向题》,载《中央音乐学院学报》,1990年第1期,第40—47页。

一、美国音乐学和民族音乐学的学术运作系统

代表美国音乐学和民族音乐学的两大学术组织分别为成立于1934年的美国音乐学会(American Musicological Society,简称AMS)和成立于1955年的民族音乐学会(Society for Ethnomusicology,简称SEM)。这两个学术组织先后被权威性的美国学术会联会接纳为它的正式成员。美国音乐学会现有个人会员(到1992年5月为止)3594人,其中学生会员为762人,占总数的21.2%;而民族音乐学会现有个人会员(到1991年10月为止)1197人,其中学生会员为345人,占总数的28.8%。一般来讲,学生会员都是硕士或博士研究生,大学生则因为还未进入系统的音乐学和民族音乐学专业训练,很少有加入这两个学术组织的。

任何人只要交纳会费(每年40—50元美金,学生减半)便可成为会员,不少同时有志于音乐学和民族音乐学的学者同时加入两个学会。会员定期收到学会的出版物。美国音乐学会每年的定期出版物包括两期学会通讯,三期学术期刊,一期会员通讯录和一期全世界音乐学博士论文题目汇编。民族音乐学会每年的定期出版物包括四期学会通讯和三期学术期刊,另外还有两年一次的会员通讯录。两个学会都各自每年召开一次学术研讨会(年会),多半在秋季。除了定期出版刊物和召开年会外,这两个学术组织还出资支持出版学术著作,授予会员学术奖金等。两个学术组织都有各自的区域性组织,美国音乐学会有15个区域性学会,民族音乐学会有9个区域性学会。这些区域性学会也稍稍地征收一点会费,一年出版一次学会通讯,召集一次学术研讨会,多半在春季。

在令人眼花缭乱的各种通讯网络、期刊杂志、学会协会中,对音乐学家和民族音乐学家来说,美国音乐学会和民族音乐学会的学术期刊和年会是最重要和最有影响力的。通过学术期刊和年会这两种互相交织的重要手段,这两个学术会有效而又切实地达到了其所宣称的学术目的:推进对音乐和民族音乐学的学术性研究。下面我将详细讨论一下学术期刊和年会这两个重要的学术活动组成部分及它们在整个美国乃至西方音乐学和民族音乐学领域里,在不断维护传统学术水平和开拓新的学术领域的过程中所起的不可忽视的作用。

1. 学术期刊

美国音乐学会和民族音乐学会的学术期刊(Journal of American Musicological Society,简称JAMS和Ethnomusicology)区别于很多其他音乐刊物的一个重要标志是在于其学术上的高度权威性。这两份一年三期的学术刊物,每期上仅各自发表三四篇论文。这些论文有很大一部分是博士论文的结晶或节选。发表前由作者多次修改,并经过由主编挑选的3位匿名审稿者的阅读和批评。学术期刊对每篇论文的要求是:材料要有独创性,题材要有意义,实地考察工作要透彻,对与自

己论题有关的其他所有著述有广泛深入的了解，文章的写作要清晰，学术基础要扎实（包括标点符号，引文的出处，注释的格式和参考文献目录等都要符合美国学术界通行的《芝加哥大学编辑风格指南》里的规定），分析与解释要有创新，总结要有根据。最后，也是最重要的，这篇论文的研究成果或研究方法要对整个学科的发展有重要的贡献。一般来说，译文和介绍性的文章是不在这两份学术期刊的发表范围之内的。经过这样严格挑选与竞争而得以发表的论文，分量都相当重，通常反映了当时那个时期美国音乐学和民族音乐学最优秀的学术水平和最有代表性的学术倾向。这些文章不仅是那些学术权威们的案头必备之物，也是研究生们准备硕士毕业考与博士资格考时的必读之物，更是一般音乐学家和民族音乐学家教学、研究必选必引的经典参考书目之一。

在美国学术界，包括音乐学和民族音乐学界，一个非常根深蒂固的传统，同时也是作为学者的一个必备的条件便是不仅要熟知历史上所有与自己的研究专题有关的论文和著述，而且要不断从最新的出版物中获得知识更新。更进一步，不仅对自己的专门研究范围要了如指掌（如贝多芬，17 世纪音乐，印度尼西亚咖麦兰音乐等），而且要对整个学科的最新研究动向有一个清晰的了解。与经济界、政治界一样，美国学术界也是一个竞争非常激烈的世界。面临各种挑战，学者们都急切地需要更快更全面地掌握学术知识，而美国音乐学会和民族音乐学会的这两份学术期刊就正符合了学者们的需要。一方面这些文章的内容本身提供了最新的研究成果和研究方法，另一方面这些文章中大量引用的参考书目也给其他学者们提供了一个掌握最新文献资料的捷径。

举例来说，美国音乐学会学术期刊（JAMS）自战后 1948 年出刊以来，一直遵循与鼓吹保守的正宗传统，研究重点一向放在对中世纪、文艺复兴时期，最晚至 18 世纪的原始音乐文献资料和乐谱的研究上，历年来发表了一批极有分量的文章，包括著名的对格里戈利圣咏音乐手稿群和其传衍形式，谱系家族的研究与争论，及对巴赫、贝多芬手稿和创作草稿纸水印的签订和随之而引起的对这两位作曲家的创作思维过程和作品编年史的讨论等。然而，由于受到 20 世纪 80 年代以来在西方学术界，尤其是美国学术界兴起的反欧洲中心主义，推崇多元主义（Pluralism）和多文化主义（multiculturalism）等学术思维的冲击，这份保守的音乐学权威性刊物也出现了一些令人注目的改变。近年来，这份刊物陆续发表了诸如《经济与诗歌携手而行——美国百货商店中的音乐，1880—1930》、《音乐与阶级的组成结构在南北战争以前的波士顿》、《与鲁本·布雷兹（Ruben Blades，美国当代著名拉丁美洲流行音乐歌星）一起跨越界线》、《关于亨利·科威尔（Henry Cowell，近代美国作曲家）的监禁》和《音乐的示意与超音乐的意义——乌尔都咖扎（Ghazal）中的词与音乐》等类型的文章。这些文章一反过去的传统，分别包括了对音乐与经济，音乐与社会结构、流行音乐、同性恋作曲家和非西方音乐的研究。这些文章的发表充分体现了

在当前多元主义和多文化主义学术思潮大环境变化影响下的美国音乐学界的思想动荡和其对新的研究范围与研究方向的探索，同时也使西方音乐学界第一次从最权威的学术期刊上听到了少数民族、有色人种、女性及本地文化对欧洲中心主义文化的对抗性声音。

无独有偶，民族音乐学会的学术期刊(Ethnomusicology)虽然在研究内容和研究方法上一向比音乐学会要广泛包容得多，研究对象包括非洲裔美国人[①]音乐、美国印第安人音乐、移民音乐、流行音乐，传播媒体音乐及除西方传统音乐和先锋派音乐以外的其他所有世界上的音乐。换句话说，凡是西方音乐学传统上排斥在外的音乐形式及研究方法，包括种类繁多的跨学科的研究方法，民族音乐学都收罗在其门下。然而，民族音乐学的基本理论基础及研究方法仍是建立在从19世纪末至20世纪上半叶与统治地位的以欧洲殖民主义为中心的西方哲学思考与学术传统上的。在当前这个被称为信息与通讯的时代里，不仅全球各国的政治经济命脉紧密相连，而且全球不同形式的社会，文化形态也以前所未有的容量、数量和能量互相接触和互相作用。越来越多的人类学家、社会学家及新马克思主义者在对作为战后西方学术基础的殖民主义和文化帝国主义等进行批判与反思的同时，提出从多元角度而不是从欧洲中心主义的角度来重新认识1990年代至21世纪全球的社会、地理、人文、政治、经济、传播媒体等的环境与它们之间的复杂关系。

在这种形势下，民族音乐学会的学术期刊于1992年春以不寻常的大幅篇幅发表了威斯理大学教授，前民族音乐学会主席马克·斯娄宾(Mark Slobin)的长文：《西方的各微型音乐——一个比较学的方法》。文中引用对西方学术、思想界影响极为深远的英国当代文化研究伯明翰大学派的观点和美国后殖民主义的各种言论，对西方民族音乐学的研究现状和方法，及欧美各种音乐形式在当代全球性文化经济环境下的相互关系，尤其是对在新环境中如何对地方音乐文化和全球性音乐文化这两个在民族音乐学哲学传统内互为对立、互不相容的概念作出新的理解与认识等问题发表了自己的看法。文章登出后，在全世界的民族音乐学界都引起了反响，有附议、有质疑。一个明显的结果便是，关于地方音乐文化与全球性音乐文化关系的论题被列为今年秋季(1993年)民族音乐学会年会上的主要论题之一。

除了发表有分量有权威性的论文外，美国音乐学会和民族音乐学会的这两份学术期刊还在每期都用约四分之一的篇幅发表多篇新书评论，由学科内的各专业权威对最近出版的本专业学术著作进行中肯的评介，这对一般学者对于该书内容及学术价值的了解无疑起到极大的帮助作用。最后，这两份学术期刊每期都会登

① 即我们以前所惯称的黑人或美国黑人。近年来，在反欧洲中心主义，提倡多元主义浪潮的冲击下，“黑人”这一带有种族主义色彩的词汇已在学术刊物上和公共场合中逐渐被“非洲裔美国人”一词所取代。

出最近所有用西方语言发表的与本学科有关的新书或文章目录，这也是学者们必读的内容之一。

2. 年会

每年秋季的年会(加周末一起共进行四天)与学会期刊不仅在形式上不同，而且在学术风格上也大大不同。年会上口头宣读的论文有时间限制(一般是20分钟宣读，10分钟讨论)，论文的观点比期刊上发表的论文的观点要更加多样化和激进化，但并不具有与期刊的论文相同的深度和权威性。在讨论中常常会出现各种思潮、各种研究方法短兵相接的场面。受当代各种学术思潮的影响，在美国音乐学会的年会上，除了那些传统的论题外，也出现了一些围绕着比较新颖的论题而组成的会议。比如："哲学、文学理论和音乐"、"中世纪和文艺复兴时期女性的声音"、"音乐文化与风格的政治性，1880—1930"、"音乐和结构主义"、"作曲家和性状态"、"音乐，观念和国家在社会主义东欧，1945—1991"、"叙述与引喻"、"女性与女性化"、"疯狂"及"音乐学与社会学的对话"等。年会上那些从纷纭繁多的提交论文提纲中精心选择组织而成的围绕各种论题的会议，向学者和研究生们提供了一个全面了解本学科各方人士研究倾向的好机会。另外，谨慎的学者们常把自己正在形成的观点拿到年会上去接受同行们的质疑和挑战；手中有书稿或文章稿的学者们则利用来年会上摆书摊的众多出版社的各位编辑都在场的机会，寻找合适的出版人。对博士毕业生和青年学者来说，年会还是一个找寻工作机会的场所，不少大学的招聘启事都会出现在年会的布告板上，许多初步面试也都是在年会过程中进行的。

为使全美各地有意参加年会的学者每隔几年便有机会就近参加会议，两个学会每次年会的会址在各城市间不断变化迁移。参加年会的人数每年从几百到上千不等，会员交了登记费便能参加。每次年会上宣读的论文大约在140篇左右，按不同论题分别组成多个会议，每个会议通常是4篇论文，两小时。另外还有音乐会，即席发言专题讨论会等。每年年初便会在两个学会的学会通讯上发表年会组织委员会议定的本届年会论题和论文摘要表格，论文摘要寄送截止期一般是三月份。五六月份作者便会收到论文被接受与否的通知，七八月份的学会通讯上便会登出排好了的年会所有各项会议的议题，议程及每篇论文的宣读时间等。当各方人马到达会场时，又会收到一本包含所有会议的时间地点和所有论文的摘要的指南。除了开小型分散的论题会外，每个学会也开一次全体与会者参加的大会，邀请本学科或相关学科重要的学者来作一个为时一小时的学术报告，及宣布新的领导班子的选举结果和通过各个委员会年度工作的报告。

这些平时基本上靠电传、电话和电脑互相联系的各个委员会，是两个学术组织中与各个会员切身利益紧密相关的组织。除了例行的年会、评奖、提名、出版、发展、教育、档案、电子通讯、道德等委员会外，两个学术组织中还成立了职业选择、女

性地位、学生问题、多种文化等委员会。其中女性地位委员会的建立直接反映了学会中越来越多的女学者追求社会变化及提高自身地位的努力。一系列的统计数字表明，虽然美国研究生中男女的比例相差不大，然而女博士们在获得工作、高级教衔和终身教职等项机会上则比男博士们比例要低得多，尤其是在授予博士学位的一流大学中，女教授的比例更是少得可怜。女性地位委员会的成立为活跃在音乐学领域里的女学者和女研究生们以及对这一问题感兴趣的男学者们提供了一个每年一度的聚会场所，可以交流女性主义方法在音乐研究上的最新成果，探讨如何在音乐和音乐学教育中结合运用最近的女性主义音乐学的研究成果，商讨女性特有的切身问题，对学会就如何提高女学者地位提出建设性的报告和帮助女性学者和研究生们在学术领域中建立广泛有效的联系。

另一个委员会，职业选择委员会，也是与大量会员的切身利益有关的委员会之一。美国音乐学的历史传统造成了音乐学博士们把在大学或研究生院里任教职视为第一职业或仅有职业的习惯，然而在当前教授人数饱和，经济状况不景气的双重打击下，不少头戴博士帽的音乐学家或民族音乐学家找不到在大学里任教职的工作。该委员会的努力方向之一便是除了帮助本学科的博士们建立良好的寻找工作的战略战术外，更进一步开拓本学科对学院以外职业的认识与考虑。将一向关在大学象牙塔里的音乐学研究工作与实际各方面的美国音乐生活联系起来，而不是把教育非大学观众的工作(此类工作包括音乐行政人员、驻表演团体音乐学家、编辑、音乐评论家、音乐会节目单撰写者、图书馆员、博物馆员、出版人员等)推给记者、音乐表演者或其他仅有一点点音乐学训练的人去做。在此认识的基础上，委员会对如何具体帮助会员们实际获得大学教职以外的工作和相应地改进研究生的课程设置等向学会提出建议，以达到拓宽音乐学家和民族音乐学家的工作市场和增强他们的竞争性的目的。

综上所述，在美国，美国音乐学会和民族音乐学会这两个最重要的音乐学学术组织通过其期刊和年会(再加上学会通讯等其他手段)，在建立和维护本学科对学术传统和学术水平的共识上起到了中流砥柱的作用，在不断推进本学科的新学术思潮和新研究方法上起到了重要讲坛的作用，而在提供会员们各种信息和切身帮助上则起到了有效的资源作用。可以毫不夸张地说，如果没有美国音乐学会和民族音乐学会，这两个学科在美国的发展就不会达到像今天这样在世界领先的地位。

二、美国音乐学和民族音乐学学术传统的承袭

刚从中国大陆到美国学习音乐学、民族音乐学和作曲的研究生们都有一个共同的感觉，那就是一方面，在国内音乐学院本科学到的基础知识，尤其是包括民歌、戏曲、说唱、民间器乐等的中国音乐的基础知识，是大家在美国做学问和搞

创作的丰富的知识宝藏；但是另一方面，尤其对音乐学和民族音乐学的研究生来说，往往会产生对美国和西方音乐学和民族音乐学研究方法和教学方法的困惑，不了解或不适应。那么，美国的研究生都需要掌握哪些研究方法呢？美国的研究生院又是怎样在教育中把学术传统和研究方法与手段传给学生的呢？这里，我将通过对美国音乐学和民族音乐学培养研究生过程的具体分析，来讨论其教育重点、教育方法及学术传统的承袭。[①]由于美国各研究生院音乐学系的水平不同，因此在对学位的要求上也有高低之分。我下面举的例子来自我在著名的纽约大学(New York Univercity)研究生院音乐学系和威斯理大学音乐系民族音乐学博士专业的亲身体验，这两个博士学位项目分别在美国音乐学和民族音乐学领域里被认为是一流的，因此具有相当的代表性。

正如我已讲过的，在美国，虽然大学阶段有不少与音乐学有关的基础课程，但音乐学和民族音乐学的专业训练是从研究生阶段才开始的。一个严格优秀的音乐学博士专业要求学生修完相当于72学分的课程(一门课4学分)，通过音乐理论考试(和声、配器、对位、曲式)，德语考试(第一外语)，法语或意语考试(第二外语)，博士资格考试，博士论文专题考试等各项考试，最后完成博士论文，通过答辩，才能获得哲学博士学位。在这漫长而又艰苦的攻读学位的历程中，对研究生而言，最重要的一点便是学习怎样做学问，即学习本学科的研究范围及研究方法。如果一个研究生只是收集记忆了成百上千的资料，而不知怎样着手去开始并完成达到学术标准的研究项目，那他并不能成为一个音乐学家，因为他只具有积累和消耗学术知识的能力，而不具有创造与增加学术知识的才能。鉴于研究方法的重要性和首要性，无论是音乐学还是民族音乐学，都将本学科的概论课即研究范围和研究方法课作为研究生入学第一学期必修的课程，而且是在所有课程中包含内容最广泛、难度最大的课程。这些概论课采取课堂专题研讨会的形式(每周一次，一次3小时)，将本学科的各种不同研究方法及研究范围、对象等用实例的办法有系统地介绍给学生，而学生则运用读书报告、课堂陈述和实际运用各种方法进行小规模的研究项目等方式来思考与消化从大量的阅读中(平均每周100—500页)获得的关于研究方法的学术知识。下面我想具体介绍一下音乐学概论和民族音乐学概论这两门课的教学内容，方法及教学目的。

1. 音乐学概论

传统的音乐学的研究对象首先是原始音乐资料本身，包括各类手稿及早期印

---

① 我在另外一篇文章中对美国音乐学和民族音乐学的教育传统有比较详细的讨论，包括大学阶段与音乐学有关的课程，研究生院音乐学和民族音乐学专业教育中的学位要求，课程设置，研究生课外与教学有关的学术活动及对教授的要求等。见郑苏：《关于美国音乐学和民族音乐学的教育传统》，载《中央音乐学院学报》，1993年第2期。

刷乐谱等，然后才是音乐本身。传统的音乐学家的观点是，首先必须确认原始音乐资料中的各种信息，然后才能谈得上诠释其中所保存的音乐。如果你对一份贝多芬创作草稿本里包括了哪些音乐片断，对它本身的装订历史及使用历史都还搞不清楚的话，怎么能够对贝多芬的创作年代、创作风格的演变及创作手法作出确凿可信有依据的研究呢？这样的错误是一个音乐学家绝不可以犯的错误(从音乐学对第一手原始资料的极端重视中便不难理解为什么西方音乐学专业强调做学问一定要用原文资料，不用译文的原因了)。而这些基本观念的牢固建立则是从研究生的第一门课音乐学概论开始的，在一学期大约15周左右的课时里，教授将各个重要的议题与研究方法归纳成大约一周一题。它们包括：

(1) 通过实际做一个参考文献目录来掌握怎样查找资料和做符合学术标准的参考文献目录(音乐图书馆学)；

(2) 通过考证一份19世纪早期的莫扎特音乐出版目录来学习怎样通过作曲家作品目录来考证作品的真伪和出处(音乐目录学)；

(3) 通过实际校勘和编辑一首保存在一份17世纪印刷本里的作于同时期的赞美诗和海顿的一份弦乐四重奏的手稿，来了解在把古谱和手稿谱翻译成现代五线谱的过程中必须要考虑与解决的问题，包括：当时记谱习俗，此首音乐的印刷史，创作史，有关作曲家的生平，此本乐谱的来源与印刷过程，是第几次印刷，还有什么其他版本等。译谱后要附上校勘者的评论，对从古谱和手稿谱译成现代谱过程中所作的任何一点诠释和改动(如小节线、音值、调号、临时升降记号、谱号、装饰音、滑音、弓法、各种演奏记号和配词等)都要提出充足而切实的理论根据，并要将这些变动明显地在现代谱上标示出来(音乐校勘学)；

(4) 通过对贝多芬手稿研究论著的阅读，作出读书报告，领会对纸张、水印、手迹和各种不同类型手稿的研究鉴定在理解作曲家创作风格、创作思想，创作过程和创作意图上的重要性(音乐文献学)；

(5) 通过对一本17世纪印刷出版的古音乐理论著作的装订、编页、首页的研究，学习如何从这些外在的物质的证据来探索这本著作内容形成的过程(音乐装帧学)；

(6) 阅读有关论著，写出读书报告，理解对各种格里戈利圣咏牛皮手稿集的原始形成。装订过程及抄录人的风格、手迹等的研究鉴定在认识每首圣咏的创作年代，流传区域，演唱环境等关键问题中的重要作用(古文书学)；

(7) 通过对一份勃拉姆斯钢琴三重奏早期印刷谱和一份罗西尼歌剧的早期钢琴印刷谱的研究，学习运用制版号码，出版公司历史，不同原料的制版(铜版、木版及石版等)，附录目录等各种依据来分析作品的创作年代，出版年代及演出年代，进而更准确地理解音乐的内涵(音乐版本学)；

(8) 综合运用以上所有不同的方法并再加上音乐图像学，独立完成一个对一

本 18 世纪无名音乐手稿的全面研究鉴定，充分理解虽然结论很重要，但是它并不绝对，有时可有好几种结论同时存在；真正重要的是在达到任何结论之前的研究、推理、解释、求证的过程，实际上这才是决定整个学术研究项目价值的关键部分，而那种只有结论而无过程的文章是没有任何学术价值的；

(9) 通过对海顿所有的键盘奏鸣曲和巴赫十二平均律乐曲音乐风格的分析研究和对当时书信、照片、键盘乐器沿革史等历史资料的研究，理解当时的演奏习俗，作曲家的创作原意（原为什么乐器而写）等（演奏实践的历史性问题）；

(10) 通过实例，了解如何在一个乐目家族里用模式分析方法去判断，寻找原型、变型，并构出其衍生谱系家族（音乐世系学）；

(11) 通过写作期末论文，掌握如何运用历史上留下来的音乐与非音乐档案资料解决音乐研究中的问题（音乐档案学）。

学生在实际做以上大大小小各个研究项目的同时，并阅读大量原文参考书目，从中学习必要的历史知识和其他学者们运用各种不同研究方法解决音乐历史问题的经验。每周在讲授新内容前，教授都花一半的时间来评介上堂课学生作业中的问题等，也给学生提出疑问的机会。通过这样一学期强化而又广泛的对研究范围和研究方法的训练，学生对传统的音乐学的范畴和方法不仅在理论上有所了解，而且在实际研究过程中从选题、找材料、分析问题、组织论文、写作论文等各方面都受到反复的训练和批评。在学期结束时，那些有志于音乐学而且觉得这样的研究方法对自己的路子的学生便对自己选定的专业的学术思想和方法有了深刻的了解，打好了进行专业研究的理论与实践的坚强基础。

2. 民族音乐学概论

民族音乐学与传统的音乐学研究的对象截然不同，研究方法也截然不同，但是，在对学生传授本学科研究方法的高度重视上，与音乐学专业不相上下。而且因为其专业的跨学科性，研究生们除了学习本学科的研究方法外，还要掌握一些包括人类学、社会学、民俗学（folklore）、语言学等学科的研究方法。在教学过程中，民族音乐学概论的课程设计也与音乐学概论一样，每周围绕一个专题。强调理论与实践再加研讨的三结合的学习方式、学生们需要阅读大量有关书目。包括理论方面的阐述和实际运用理论深入研究某个音乐文化的例子，同时要实际运用学到的方法来进行一些小型的研究项目，然后将结果带到课堂上来和教授、其他学生一起分析研讨。民族音乐学概论的研讨题目和研究方法包括：

(1) 通过阅读和做参考资料目录，了解本学科的定义、意义、理论和问题及资料来源；

(2) 通过阅读有关论著，了解本学科的欧洲阶段历史与民族音乐学在美国获得新发展的历史；

(3) 通过阅读一部民族音乐学的专著，写读书报告，分析书中所采取的研究方

法、理论定位、提出的问题与最后得出的结论等，来了解人类学的研究方法对民族音乐学的影响，理解实地和实地调查的方法；

(4) 通过对一次实际音乐活动的考察和写作一份人种史范畴的实录性报告，来理解民族音乐学家在一定程度上与人种史学者的相通之处和人种史写作方法对民族音乐学的影响；

(5) 通过实际参与性观察一项音乐活动和记写实地笔记并批判性地去分析它，来掌握实地调查的一项基本方法：参与性观察；学会如何进入一个社会实体，并对研究者本身在这实体中的地位、作用及名声等问题有所考虑；掌握做实地笔记的多种不同方法，了解可搜集的各种不同性质的材料，包括节目单、照片、简图、地图、报纸、广告、信件、剪报等；

(6) 通过进行专题采访与誊写出采访录音，理解采访的背景及采访技术的重要性，认识到采访中的缺陷与曲解的可能性，学会如何挑选主要信息提供者及搜集个人生活史；

(7) 通过实际录音及对所录音乐记谱，并对其节奏和音高系统进行分析，掌握用录音器材收集音乐资料的技能，对收集过程中会遇到的技术性困难和理论性问题有所认识，并进一步思考如何反映与体现自己所记录下的音乐的重要问题，包括如何记谱，对记谱概念的认识论，指令性与描述性两种记谱原则和电脑图像型的记谱方法等；

(8) 通过分析本学科的影片，了解摄影及摄像技术的应用在民族音乐学研究中的作用及其所带来的问题，包括动态与静态，个别与全体，实际与剪辑的矛盾等；

(9) 通过对本人学术论文文字的分析，掌握人种方法论的分析方法(分类学及组合学)和符号学的分析方法，学习实际的论文写作规则、包括如何组织、如何做附录、检索、标点符号运用，用词的风格(学术论文用词应是朴素清晰，与记者的报告或音乐会节目单上的文学性语言完全不同，换句话说，学者的语言不应是笔下生花，而应笔下立论)等；

(10) 通过最后的学期末论文，学习怎样解释一个音乐文化的音乐制度与系统，了解不同的研究方法，包括实证主义、释义主义、社会科学、城市人类学等和科学技术对本学科的影响，了解社会经济和政治的背景在描述音乐文化中的地位和作用，认识实地调查和研究中的道德法律问题，了解在论文中运用对话形式和多种声音形式的可能性和可行性；

(11) 通过阅读，掌握民族音乐学学科的最新研究动向，包括社会性在音乐文化中所占的地位对研究成果的影响和跨文化的演出实践问题等。

美国音乐学界和民族音乐学界在培养未来学术人才时对研究方法的重视并不仅限于这两门必修的重要的概论课，在一个研究生从入学到获得博士学位成为一名音乐学家或民族音乐学家的过程中，各种考试委员会会对每个研究生掌握研究

方法的能力不断进行测试和鉴定。尤其是博士资格考试(9小时闭卷考试)与博士论文专题考试(3小时考试,包括笔试和口试),不仅要求学生有全面深入的知识和高度的思考能力与分析综合能力,而且要能熟练掌握运用音乐学和民族音乐学的研究方法,符合这三项标准的人才才能开始博士论文的写作(其本身又是一个综合方法,知识和思考分析等各学术部分的融会贯通的过程),并通过答辩,最后获得博士称号。

结　语

在本文里,通过对两会的学术期刊和年会及对音乐学概论和民族音乐学概论这两门重要必修课的详细介绍,我对美国音乐学和民族音乐学的学术运作系统和学术传统承袭方式作了一些系统的归纳和分析。从以上的讨论可以看出,虽然美国大学五花八门,种类繁多,水平参差不齐,音乐学和民族音乐学专业的建设也并不存在什么统一规划和统一指导方针,表面上看起来是各吹各的调,极端的个人学术自由;然而如果我们对这表面现象作一些深入的调查,加上长时间的思考与亲身体验,就不难发现美国音乐学和民族音乐学这两门学科不仅在理论基础、哲学观点上有着源远流长的历史传统,而且在其学术运作系统和学术传统承袭方式上也有着根深蒂固、成龙配套的方式方法。这些学术界约定俗成的有效的方式方法,不仅保证了这两门学科高标准的学术水平,科学性的研究方法和及时的学术交流,而且还保证了学术传统的继承、稳固和发展。从那些一流音乐学和民族音乐学博士项目培养出来的一批批年轻学者们在研究方法上受到了历史性、系统性、全面性和实践性的强化而又严格的训练,宏观之处到纵向(历史)横向(跨学科)的探索,细微之处到接触珍贵历史文稿时要戴手套,用铅笔及去实地考察时别忘了带备用电池这类经验之谈;一旦有机会,他们又转而继续把两学科的学术传统传授给他们的学生。

美国音乐学界和民族音乐学界对严谨科学的研究方法的重视程度可以跟其对研究成果本身的重视程度相提并论。两学科的大多数学者对一些根本的学术原则都有一个基本的共识,两学科都已稳固地建起立了本学科在整个人文科学领域的地位,并且也已成为美国整个学术界中非常重要的一个组成部分;而这一切,又都与两学科完整有效的学术运作系统和学术传统承袭方式有着不可分割的关系。

以上介绍的是美国音乐学界和民族音乐学界的部分情况。我相信,通过日益增多的世界范围内各种学术传统的交流和接触,当代中国音乐学一定会更积极地在全球范围内介人对音乐学和民族音乐学的讨论,并发挥其重要的作用。

(原载《音乐研究》,1993年第3期)

民族音乐学现存的问题及出路

杜亚雄

民族音乐学(Ethnomusicology)作为一门独立的科学,若从孔斯特(Jaap Kunst 1891—1960)发表《民族音乐学》一书算起,已有四十多年的历史了。在此期间,这门学科取得了许多成绩,同时也存在带有三个根本性的问题:一是学科的研究对象及范围;二是研究的目的;三是学科的哲学理论基础。依笔者之浅见,这三个问题如不能得到解决,民族音乐学就很难向前发展。

民族音乐学作为民族学和音乐学的接缘学科,它的产生和民族学功能的学派有着密切的关系,在其发展的过程中,又受到鲍亚士学派极为深刻的影响,故在讨论有关民族音乐学的若干问题之前,首先对这两个学派的主要观点作一粗略论述。

民族学的功能学派为英国学者马林诺夫斯基(Bronislav K. Malinovski 1884—1942)和拉德克利夫—布朗(Alfred R. Radcliffe-Brown 1881—1955)所创立,此学派强调任何文化在总体布局上都存在着功能关系,力求通过一事物和它事物的联系来认识其本质。马林诺夫斯基说过:"此种学说的目的在以功能眼光来解释一切'在发展水准上'的人类学事实,看这些事实在完整的文化体系内占什么位置;在这个体系内的各部分怎样地互相联系,而这体系又以何方式与周围的物质环境互相连接。"①布朗除强调功能分析之外,还认为任何文化都是一个完整的整体,反对孤立地对某种文化元素进行研究。功能学派强调深入实地调查研究,并认为民族学是一种实用科学,主张"应用此种科学于实际殖民地治理之需要"。出于这一目的,他们只研究殖民地、半殖民地被压迫民族的文化,而不研究西方文化。布

---

① 转引自《吴文藻人类学社会学研究文集》,民族出版社,1990,第297页。

朗在其著作《人类学研究之现状》中就明确地说过:“吾大英帝国有非、亚、澳、美各州殖民地土著,若欲执行吾人对彼等之责任,则有两种急切需要呈现,第一为对各土著之系统的研究,欲求殖民地行政之健全必须对土著文化有系统之认识。第二为应用人类学之知识于土著之治理及教育。”①

鲍亚士学派又称“历史学派”、“批评学派”或“美国学派”,它的创始人是美国民族学家鲍亚士(Franz Boas 1858—1942)。鲍亚士声称民族学研究的主要目的是:(1)重建人类发展的历史;(2)决定历史现象的类型和它们的顺序;(3)探讨变迁的动力。他大力倡导文化独立论、文化区域论和文化相对论,认为世界上各种族无优劣之分,应该是平等的,主张由各民族自立解决内部事物。他说,任何一个民族或部落都有它自己的逻辑、理想、世界观和道德观,不应当用自己的一套标准去衡量其他民族的文化。每一个民族都有它的尊严和价值观,民族文化没有高下之分。鲍亚士指出,衡量文化没有绝对的判别标准,尺度是需要的,但不能用西方文明一个尺度。从总的方面来看,实证主义是这一学派的哲学基础,长于批评是其风格,文化的性质和它与个人之间的相互作用和影响则是其研究重心。

民族音乐学打破了比较音乐学偏重于音乐自身特点进行研究的局限,学习功能派的方法,把音乐放到其文化背景中进行研究,探索其发展规律。同时重调查研究,强调田野工作是一切研究工作的基础。和功能学派一样,民族音乐学还强调应用,即把民族音乐学的研究成果运用到创作、表演、教学等方面的音乐实践中。这些都是非常值得肯定的。民族音乐学在研究对象和范围方面也受到功能学派的影响,第一个提出民族音乐学口号的孔斯特便说过:“这门学科研究一切种族的、民族的音乐、研究所有类别的非西洋艺术音乐。”“西洋的艺术音乐以及通俗音乐不包括在这个领域之内。”②孔斯特一方面要研究“一切种族的、民族的音乐”,一方面又要把研究的范围局限在欧洲艺术音乐和通俗音乐之外,本身就是自相矛盾的。这一矛盾之所以产生,一方面是受到功能学派的影响,另一方面又受到“欧洲中心论”的影响,许多欧美学者不愿意把他们自己民族的音乐文化和被压迫民族的音乐文化放在同等位置上加以比较,在他们看来,欧洲诸民族的音乐文化乃是人类音乐文化发展的高峰,不能和所谓无文字书写传统的“自然民族”的音乐文化平起平坐。与此同时,他们也都希望把民族音乐学和原有的比较音乐学在这方面联系起来。受鲍亚士学派的影响,一些欧美国家的民族音乐学家虽然在口头上讲民族音乐学应当研究“一切音乐”并宣扬“民族音乐学”因此要取代“音乐学”,但在实践中仍只以非欧洲音乐文化为对象。如不能在理论上和实践上对此问题有一个清醒的认识和切实的解决办法,作为接缘学科的民族音乐学,在从民族学的角度对音乐文化进行

① 转引自《民族学研究丛刊》第一辑,民族出版社,1981,第287页。

② 转引自沈洽、董维松编:《民族音乐学译文集》,中国文联出版公司,1985,第121页。

探索时就很难有所作为。

一个学科研究的对象及其范围，实际上是由其研究的目的所决定的。欧美学者普遍认为民族音乐学的研究目的是满足人们的求知欲，并为民族学研究提供资料。如美国民族音乐学家胡德(M. Hood)说："(民族)音乐学者是进行调查的学者，他们以获得有关音乐的知识为首要目的。"[①]内特尔(B. Nettl)则更加明确地指出："民族音乐学学术上的主要贡献在于它包含着了解一切音乐的意图，包括人类所有的音乐，甚至动物界(如果可能有的话)的音乐现象。之所以民族音乐学家甚至对动物界的音乐现象也感到兴趣，或许是因为生长在西方文明世界里的学者们，对异国文化和非人类的种种行为，都同样感到陌生与好奇的缘故。"[②]这位著名学者还指出："民族音乐学同时为人类学的研究提供有用的音乐知识。"[③]资产阶级民族学的研究目的，正如我们所指出的那样，是为其殖民统治服务，出于这样一个目的，民族音乐学也不可能像孔斯特指出的那样，"研究一切种族的，民族的音乐"。为认知异国音乐文化而进行研究当然无可非议，但研究音乐的目的除了对其进行认识和解释之外，还应探索其发展的规律，正如马克思指出的那样："哲学家们只是用不同方式解释世界，而问题在于改变世界。"[④]

出于为认知异国音乐文化进行研究这样一个目的，大多数欧美民族音乐学家都只谈如何"保留遗产"，坚持反对任何"发展"。这显然也受到功能学派的影响。功能学派一直向殖民当局呼吁，一定要完整地保存殖民地文化的"均衡"状态，不要触动它，以防引起"失调"，不利于统治。某些西方民族音乐学家不遗余力地高喊"保存传统文化"，反对任何发展，难道与功能学派反历史潮流而动的消极目的无关吗？

目前，包括中国在内的许多发展中国家都面临着发展本民族传统音乐文化的艰巨任务。这些国家的民族音乐学家不仅应当认识自己的传统音乐，而且应当使其发扬光大，同时肩负着把本民族音乐文化传统推向一个更新的、更高的发展阶段的重任。世界上没有一成不变的东西，传统音乐也不例外。只想办法保存不想办法发展，到头来"保存"只是一句空话。因为传统只能在传承、发展、变异中保存，不讲发展，只讲保存，就等于扼杀传统。民族音乐学如不能在这方面来一番彻底的改造，只是"回顾与追溯"，不参与"发展与进步"，最后只能给由于不能发展而死去的传统音乐当殉葬品。

民族音乐学的前身比较音乐学在其发展的过程中曾以民族学进化论学派、传

---

① 转引自《民族音乐学译文集》，第 211 页。

② 同①，第 179 页。

③ 同①，第 181 页。

④ 《马克思恩格斯选集》，第 1 卷，第 19 页。

播论学派的哲学为理论基础,现在又受到鲍亚士学派的强烈影响。其实这三个学派的哲学理论基础都是唯心主义的:进化论学派建立在心理学的基础上,从个人的心理本质推导文化现象发展的原因;传播论认为,文明的创造是"灵机一动"的结果,文明一经创造之后就只是不断地传播,不可能再有同样的创造。鲍亚士学派强调文化相对主义,把文化与人民割裂开来,使文化成为处于时间和空间之外的独立自在的东西,最终不可避免地走向不可知论。此外,鲍亚士学派不懂辩证法,受其形而上学思想的影响,许多西方民族音乐学家一方面认为全人类音乐文化在本质上有共性,另一方面又认为人类音乐文化发展无规律可循。他们过分强调人类各民族音乐文化之间的差异及其特殊性,看不到特殊性和普遍性是一事物矛盾着的两个方面。同时他们也看不到"相对"和"绝对"也是一事物矛盾着的两个方面,只承认"相对",不承认"绝对",把"相对"看作是排斥"绝对"的"相对",否认"相对"之中有"绝对",把"相对"和"绝对"割裂开来,当然也就找不到音乐文化发展的总的规律了。由于缺乏辩证法的常识,西方民族音乐学家们讨论过的许多问题不可能得出正确的结论,如有关"局内人"和"局外人"的问题,"位"与"非位"的问题,等等。他们不明白这些相反的、对立的概念同时又是相成的、具有同一性的。无"局内人",就没有"局外人",没有"位的",也就没有"非位的",它们互为存在的条件,并在一定条件下向着自己相反的方面转化。

"时空转换"即从共时存在的人类音乐文化中梳理出音乐文化变迁的年代学顺序,是研究各民族音乐现状和探索其发展规律时必不可少的一项重要工作。因为,不了解一个事物的过去,就不能很好地了解它的现在;不了解它的过去和现在,更不能预测它的未来,它的发展方向和未来趋势。在这方面,正如沈洽在《民族音乐学研究方法导论》一文中论述过的那样,进化论和传播论的思路是走不通的。[①]功能学派所谓文化总布局中的"功能关系",用我们的话来说,就是各种文化事项中存在着相互制约的辩证关系,这完全是对的。然而由于他们的哲学理论基础是唯心主义的,所以他们不懂作为上层建筑的一定的文化是一定社会经济基础的反映的产物,也不可能分清错综复杂的社会现象中的主要现象和次要现象。而不搞清这两点,就不可能"把文化作为社会结构的特征来研究"。至于鲍亚士学派,由于把文化的相对性绝对化,也不能完成"时空转换"的任务,鲍亚士本人晚年倾向于心理学的研究,他的大弟子本尼迪克(R. F. Benedict 1887—1918)则创立"民族心理学派"用心理现象解释人类的文化及行为,试图用"文化法则"代替人类社会经济发展规律,实为加上了心理学的唯心主义传播论。

上述三大问题,西方的民族音乐学家没能解决,也不可能解决。我认为要解决这些问题,必须学习民族学马克思主义学派的理论和实践,用马克思主义改造民族

① 沈洽:《民族音乐学研究方法导论》,载《中国音乐学》,1986年第3期。

音乐学。

民族学马克思主义学派的创始人是无产阶级伟大的革命导师恩格斯，恩格斯的《家庭、私有制和国家的起源》(以下简称《起源》)，为这一学派的发展奠定了牢固的基础。

恩格斯在这部著作中，用大量生动的民族学材料，通过对民主制度的产生、发展和衰亡的剖析，论述了私有制、阶级和国家的起源，并探讨了原始社会的解体，奴隶制、封建制和资本主义三种生产方式产生的历史过程，以及这三种生产方式的基本规律和特征，并着重指出，资本主义生产方式一定要被社会主义生产方式取代的历史必然性。从而精辟地阐明了人类社会发展的规律。要解决民族音乐学面临的三大问题，首先应认真学习恩格斯的这部著作。

首先，我们要学习恩格斯把一切民族都作为自己的研究对象，把“研究一切民族的音乐”鲜明地写在民族音乐学的旗帜上。

我们从《起源》中可看到，恩格斯在这本书中提到了一百五十多个民族，但主要研究了易洛魁人、希腊人、罗马人和德意志人。恩格斯用了全书一半以上的篇幅，来专门论述这些民族。这四个民族中，除易洛魁人为美洲印第安人外，其余三个民族都是欧洲民族，而且就当时来说，其发展程度也是较高的。恩格斯把无论大的还是小的、发展程度高还是比较落后的民族，都作为自己研究的对象，因为只有这样，才能完成总结人类社会发展规律的任务。

从探索人类音乐文化及其发展规律这样一个目的出发，民族音乐学不仅要研究非欧洲音乐，还要研究欧洲音乐，包括民间音乐、古典音乐和现代音乐。在研究过程中应从每一种音乐的文化背景和生成环境入手，像岸边成雄先生呼吁的那样：“把古今东西的音乐全部复原成白纸，以相同的重点作为出发点。”①在进行具体的、局部的研究时，应把每一局部、每一地区和民族的音乐置于全人类音乐文化整体宏观背景之中进行探索，而不要把它孤立起来，作为一个自我封闭的系统加以观照。

如果民族音乐学以一切音乐为研究对象，会不会像胡德说的那样“全部音乐学的功能事实上就是民族音乐学”②，取音乐学而代之呢？我以为不会，因为一门学科的性质并不取决于其研究的对象和范围而取决于其独特的角度和方法。如：物理学和化学研究的对象都是物质，但它们的研究角度和方法不同，故为两个学科。中国医学和西洋医学也是两门不同的学科，虽然其研究对象和范围是完全一致的。民族音乐学作为民族学和音乐学的接缘学科不应以特定区域或范围与音乐学中的其他学科分界，而应从其独特的研究角度和方法为其主要标志。按照这种观点，从

---

① 转引自《吴文藻人类学社会学研究文集》，民族出版社，1990，第297页。

② 转引自《民族音乐学译文集》，第227页。

民族学的角度出发，即根据某一种民族文化或地区性文化的历史、地理、人种、语言、社会制度、生产方式和生活方式，民俗、心理等方面的情况，来看它们如何影响该民族、该地区的音乐，又怎么会产生出独特的音乐审美标准，即从音乐的文化背景和生成环境入手进一步研究其特征、探索其规律，这就是民族音乐学。民族音乐学研究的目的首先是要阐明各民族、各地区音乐发展的规律（包括一般规律和特殊规律）。从各民族、各地区的现实音乐状况出发探索它的起源、形式、繁荣、发展等问题，从而达到对人类音乐文化发展规律的认知。

我国民族音乐学界过去主要研究中国传统音乐，除对亚非拉各国的音乐有所介绍和研究之外，一般不研究欧洲古典音乐、西方现代音乐和通俗音乐。其实我国民族音乐学界的许多专家对这些音乐有深入的了解，今后应从民族音乐学的角度开展这几方面的研究工作。开展这方面的研究工作，对我们认识人类音乐发展的规律，有很重要的意义。

第二，我们要学习恩格斯理论联系实际的学风，明确民族音乐学研究的目的。

理论联系实际，这是一个原则，各门学科都适用，对民族音乐学自然也是一样。民族音乐学应当重视田野工作，重视实际的调查研究，同时还应以自己的研究成果为各民族人民服务，为各民族人民发展自己的民族音乐文化服务。一谈理论联系实际，有人就认为是“民族音乐学应为创作服务”，似乎只有为今天的音乐创作服务才是联系实际，研究昨天和前天就是脱离实际。这种把今天和昨天、前天分割开来、对立起来的作法，显然是不正确的，把联系实际仅仅看作是为音乐创作服务也是一种很狭隘的观点。

毛主席曾经说过：“今天的中国是历史的中国的一个发展；我们是马克思主义的历史主义者，我们不应当割断历史。从孔夫子到孙中山，我们应当给以总结，承继这一份珍贵的遗产。这对于指导当前的伟大的运动，是有重要的帮助的。”[①]要使我们的研究工作对现实的音乐生活有所帮助和影响，便不能忘记现实和历史之间的内在联系。

《起源》在这方面为我们提供了范例。恩格斯在《起源》中首先论述了原始社会的几个发展阶段，然后是家庭的发展阶段，往下谈到氏族制度、私有制和国家的起源和发展，又将在什么样的条件下消亡，最终的结论是人类社会将会发展到共产主义阶段。《起源》是为无产阶级革命事业服务的，却紧密地联系了历史的发展。这就说明，在我们强调理论联系实际，民族音乐学要为现实音乐生活及发展各民族音乐文化服务时，绝不能把问题理解得过于狭窄了。

关于“民族音乐学为创作服务”这一口号，我曾在拙作《民族音乐学的研究方法及其目的》一文（载《人民音乐》1984 年第 6 期）中讨论过。我认为民族音乐学是一

---

① 《毛泽东选集》，第 2 卷，第 522 页。

个独立的学科，它的研究成果可为多种学科采用，可为更广阔的课题服务。窄一点讲，可为演唱、演奏、欣赏等音乐活动服务；宽一点说，可为民族学、语言学、历史学服务。民族音乐学不是，也不应当是音乐创作的附庸，单提“民族音乐学为创作服务”会形成“创作就是一切”的局面，这不是理论联系实际而是理论服从实践的需要，结果只能是限制基础理论的研究和发展，而起不到理论指导实践的作用。几十年来，单纯强调“民族民间音乐研究为创作服务”，使我们忽视了把民族音乐研究与教学(特别是中、小学音乐教育)、演唱、演奏和音乐欣赏等社会音乐实践相结合，我们已经受到历史的惩罚。目前，民族传统音乐受到冷落，二胡上不了台，戏曲无人看，社会音乐生活极不平常的状况，和我们单纯强调“创作就是一切”的指导思想难道无关吗？这一严重的教训，我们应当记取。

通过“时空转换”来研究历史，是民族音乐学的任务之一，但民族音乐学不是历史音乐学，它从现状调查、田野工作入手，而又不停留在现状上，要尽可能去追溯历史，追溯历史发展的目的，是为发展各民族的音乐文化服务。这一总的目的，应是我们在研究工作中时刻牢记的。

第三，我们要学习恩格斯“两种生产”的理论，把历史唯物主义和辩证唯物主义作为我们这门学科的哲学理论基础。

恩格斯在《起源》一书的序言中指出：“根据唯物主义观点，历史中的决定因素，归根结底是直接生活的生产和再生产，但是，生产本身又有两种。一方面是生活资料即食物、衣服、住房以及为此所必需的生产工具的生产；另一方面是人类自身的生产，即种的繁衍。”①恩格斯的这段话是对马克思 1859 年在《政治经济学批判·序言》中提出的那个著名唯物史观公式的进一步阐述，也是一条从实践中得来，又为实践所不断证实的历史唯物主义的基本原理。这一基本原理对从文化背景入手研究各民族音乐有非常深刻的指导意义。

受资产阶级民族学的影响，国外的许多民族音乐学家虽重视文化背景的研究，但由于他们不懂马克思主义，看不到作为上层建筑的音乐文化与经济基础的关系，看不到作为意识形态的音乐文化和人类自身生产的关系，在所有的文化背景中往往找不到主要矛盾和矛盾的主要方面，“拣了芝麻，丢了西瓜”，忽视了最主要的两个文化背景：社会经济形态和人类婚姻形态。几乎所有西方民族音乐学家制定的田野工作调查提纲，都不包括生产力、生产关系、阶级划分这样一些最重要的文化背景，根据这样的提纲进行调查，怎么能了解两种生产的状况，怎么能结合文化背景对音乐文化进行深入细致的研究呢？

在研究一个地区、一个民族的音乐文化时，应在地理历史、人种语言、婚姻形态、生产方式、民俗、心理等诸多方面的文化背景中，把“两种生产”作为最主要的文

---

① 《马克思恩格斯选集》第 4 卷，第 2 页。

化背景加以关注。通过这一地区、这一民族的生产形态和婚姻形态，考察、分析、研究其音乐文化。只有这样，才能合理科学地解释这一地区、这一民族的音乐文化现象。

"两种生产"的理论也是我们在进行"时空转换"研究时的有力武器。马克思主义是从现状入手追溯历史的，正如马克思在《资本论》中指出的"关于人类生活形态的深思和科学分析，一般说来，总是按照与现实发展相反的道路进行。那总是从后面，从发展过程的完结开始。"①从音乐文化的功能来考查其历史发展的过程当然是不错的，但纵线的贯穿必须立足于对现存的民族音乐文化作横面的社会解剖，研究其经济基础、上层建筑、社会结构、文化特点和心理素质。依照马克思主义的观点，离开了两种生产，特别是物质生产方式的研究，任何文化方面的民族特点，都无法得到最终的说明。以历史唯物论的基本原理为指导，从动的文化现象中分析和复原它们的历史面貌，是马克思主义民族学的主要方法。在实现所谓"时空转换"时，只有遵循"两种生产"的理论，方能说明音乐文化发展的规律。

所谓科学研究就是要认识事物，就是要从事物的多种多样的联系中去揭示它的规律性。恩格斯在《起源》一书中对人类社会这样一个十分复杂的事物及其各种联系加以具体分析，运用唯物辩证法，分清了何为本质，何为非本质，何为必然，何为偶然，何为主要，何为次要，从而抓住了这一复杂事物内部的、本质的、必然的联系。不做这种分析，只是甲乙丙丁现象罗列是达不到任何科学认识的。功能学派认为事物或现象的一切联系和关系等量齐观，受这种思想的影响，西方许多民族音乐学家在说明一个音乐现象时总是东抽一点，西抽一点，"又是那个，又是这个"，"这一方面，那一方面"。这种做法表面上看好像很全面，在实际上，抓不到主要矛盾和矛盾的主要方面，只能模糊音乐文化和文化背景之间的联系。

对立统一规律是唯物辩证法的最根本的规律，是辩证法的实质和核心。恩格斯在《起源》中运用对立统一规律，对原始社会、奴隶社会、封建社会的内部矛盾进行了剖析，得出人类社会必然走向共产主义的结论。在对立统一规律中"共性个性、绝对相对的道理，是关于事物矛盾的问题的精髓，不懂得它，就等于抛弃了辩证法。"②"文化相对主义"现被西方某些民族音乐学家奉为民族音乐学的理论基础，吹得神乎其神，实际上鲍亚士学派对唯物辩证法一窍不通。虽然鲍亚士声称他的学派研究的最终目的是重建人类发展的历史，找到决定历史现象的类型和它们的顺序，探讨变迁的动力。但实际上他所说的"历史"只是对各种文化现象、文化特点，文化传播等作机械的描述，常舍本求末地记载许多文化现象加以整理和分类，并没有从中得出人类社会发展的正确全面的结论。鲍亚士认为文化现象太复杂，

---

① 《资本论》第1卷，上海人民出版社，1968，第58页。

② 《毛泽东选集》第1卷，第295页。

只看到它的差异，看不到它的共性。他说："现象越复杂它们的规律性就越具有特殊性"，因此"想建立一个适用于任何地方的任何事例，并能解释它的过去与预见未来的概括性结论是徒劳的。"[①]这就是说人类社会的发展无规律可言。由于不懂辩证法，最后不可避免地陷入了不可知论的泥沼。在西方许多民族音乐学家的著作中都能看到这种情况，从探索规律的目的开始，以不可知的结论而告终。

九年多以前，我在拙作《民族音乐学的研究方法及其目的》一文中说过："民族音乐学是一门人文科学，从事任何一门人文科学的研究，就方法论而言，大体可分为两类。一类是总的方法，也可以说是指导性的、观点性的方法；另一类则是具体的、技术性的方法。对我们来说，马克思主义的唯物辩证法就是一个总的、指导性、观点性的方法。这是因为马克思主义的唯物辩证法，是迄今为止最先进、最科学的方法，它是指导我们正确认识世界，能动地改造世界的钥匙。"今天，我依然认为民族音乐学必须以马克思主义的哲学为理论基础，方能有出路，方能发展，方能进步，方能有光辉灿烂的明天。

民族音乐学必须用马克思主义加以改造，民族音乐学的明天是属于马克思主义学派的。

（原载《中国音乐学》，1994年第2期）

---

① 转引自《民族学丛刊》第1辑，第325页。

近年民族音乐学理论的新突破

陈铭道

民族音乐学，顾名思义，应横跨两门学科：民族学和音乐学。作为一门学科，民族音乐学的学科基本基础理论应当科学地指导学科自身的研究范围和方法。

在近现代哲学思潮的冲击下，传统的西方音乐学界认识到音乐的意义是由文化决定的，音像的文化含义是音乐行为的核心。一些音乐学家提出一种新的理论视角，音乐学应当对音乐的文化表达的内在关系予以说明；问题很清楚：尽管可以用西方音乐术语来描述一些非西方音乐，然而后者却常常有着十分不同的美学目的，要阐释音乐的含义，就必须了解音乐的演奏者和他们表演的内容及其变化模式。民族学在学科的实践中也越来越多地涉及人类的音乐行为，学者们认识到要说明某一民族有关音乐的特殊技能和行为，就必须研究他们的音乐。民族音乐学则进一步提出承认音乐行为是人类文化行为的某个具有一定意义的维度不过是对人类音乐行为的最起码的认识，不应该仅仅是停留在这样一种认识上，而是应该深入到音乐的文化背景中去，阐释支撑着音乐参与者的音乐行为并使之社会化的以及具备文化品格的社会内容及其价值定向和相互作用；因此，民族音乐学不是民族学和音乐学的简单综合，而是升华到更高的层次上，通过研究音乐强调社会作用的复杂性以及使音像有序化的社会习俗的文化行为模式。

为了避免对音乐的含义做随心所欲的设想，民族音乐学把音乐作为文化复合体加以研究，其方法近似于人类学对宗教的研究，即不对宗教附加哲学或宇宙观以及宗教禀赋等形而上学的内容；在音乐含义的研究中，这种方法可以避免给予音乐以超凡脱俗的地位，而是把它放置在它所生存的世俗环境中，在它自身文化传统中予以研究。因此，音乐行为如同文化行为的其他领域一样，受到社会传承过程中的习俗化的具有符号性含义的相互作用模式的支配。与民族学有所不同，民族音乐

学强调音乐资料的重要性。民族音乐学家克瓦贝纳·恩克蒂亚(J. H. Kwabena Nketia 1921—)提出一个专用术语“交叉”(英文 nexus 又可译作“连锁”或“连结”)来表达两个学科的关系和音乐行为中略有不同的社会习俗的总体一致性，在各种不同的文化中，渗透音乐行为的社会内容和音乐自律性正好形成这样一种连锁。从促使事物聚合到一起的角度看，连锁意味着因子之间的相互吸引。恩克蒂亚认为，由于音乐经常涉及音乐以外的东西，音乐及其交流方式可以影响甚至支配事物的相互作用，音乐行为习俗可以形成参与者及其体验的特殊模式，美及其外化感知要求音乐活动考虑其目的和场合，因此，使用这样一个术语及对音乐资料的强调能产生文化研究的一种新的合力，这是从物理学借用的一个术语，指在不同方向上作用的多个分力所产生出的共同作用力(Nketia，1982，1985)。在音乐内涵中，人们的目标是呈示有关他们自己的某些重要而有意义的东西，其本质是感知自我。恩克蒂亚层深入研究过加纳很多种族的音乐，人们常痛苦地表达出他们认为伴随音乐同时存在的很多其他的东西给他留下深刻的印象:半个世纪以来，恩克蒂亚一直主张音乐是了解文化式样及感知力的窗户，民族音乐学应该在对相关学科的恰当的探索中打开这扇窗户。

不过，尽管大量的考察非西方社会的文献说明音乐活动深深地与很多有意义的社会习俗复合载体统一在一起，不少人类学家还自认是音乐家和音乐爱好者，却不承认音乐习俗在资料范畴或重要文化式样范畴的实际意义。在人类学家眼里，音乐远不如政治和经济重要;对社会体系中政治和经济的研究构成了功能结构主义哲学的基础。音乐则是鲜为注意的领域。问题在于人类学家们的音乐技能或兴趣是在西方社会环境中习得的，他们想当然地用西方音乐的眼光来看待世界上形形色色的音乐文化，音乐行为和音乐内涵被看作是现实生活的表层或闲暇的产品，被当作表现艺术，或被当作游戏，顶多被列入美学范畴加以讨论;音乐与基本现实生活的联系被看作映射性的，更有甚者，出于不严肃的定义，而把音乐当成社会的精妙的次级衍生物。尽管人类学领域的资料报告显得该学科甚是繁荣昌盛，然而它却很难把握住人类学论文在人类行为综合研究过程中有关音乐学资料的结论这场论争的本质和主流。而民族音乐学作为音乐学和民族学的联结点则被忽视，至今处于一种特殊的外围学科的境地。

为了发达自己的资料种类并使之符合关联学科的资料搜集标准，民族音乐学在其初期阶段的基本目标就是建立起本学科的具体方法论意义的资料库。本文不讨论音乐学的资料工作和现状，只讨论民族音乐学中所涉及的人类学的民族志方法论问题。近年来，由于人类学学科中心发生变化，民族音乐学初创时期的理论认识标准已发生了变化，这就使得民族音乐学所采用的民族志工作方法在理论上变得含混不清。民族音乐学理论中几个有关文化内容的提法已被其他一些比较研究模式所取代，而每个新的研究模式都有各自不同的与民族音乐学相关的内容。近

年，人类学家们从自己的一大堆理论架构中醒悟过来并承认其研究方法的局限性，在两个新的研究方向进行探索：一是寻求对特定地区特定的人们施加影响的应用人类学，一是在研究范围上伸缩性较大的民族志学，通过充实丰富对特定地区特定的人们的社会生活内容的描述来寻求研究的正确途径。此外，符号人类学和阐释人类学的发展也改变了民族音乐学好不容易才建立起来的理论平衡，民族音乐学的天地变得雾气腾腾，这似乎是一场连续不断的危机，不过这场危机的本质对民族音乐学来说是有好处的，它提供了一个检讨本学科并界定清楚的机会，确定民族音乐学与人类学在科学上和学术上的关系。

迄至目前为止，民族音乐学的共识是民族音乐学的研究应当导向于深入音乐后面的非音乐的社会形式和社会行为；要理解特定的人们和他们的文化，对他们音乐的研究应当延伸扩大到音乐行为所涉及的社会生活的各个方面；要全面认识一个民族的音乐文化，民族音乐学的研究应当上升的美学的高度，综合地探讨某一特定的民族的美感的形成，美的价值体系等一系列问题。

这样，目前提到民族音乐学就和源于功能结构主义的民族音乐学有所区别；前者的代表人物是恩克蒂亚，后者以梅里亚姆（Alan Merriam）为代表。梅里亚姆在其主要著作《音乐人类学》中指出他的主要目的是为把音乐作为人类行为的研究提供理论和方法（Merriam 1964）。肯定很多人都能对功能结构主义理论做出精微阐述，但是，在人类学中，是否对功能结构主义有较贴切的界定，至今仍不清楚；不过，有一点可以确信，那就是梅里亚姆所设想的研究模式是从由博厄斯（Boas）和赫尔斯科维茨（Herskovits）建立起的美国人类学以及帕森思（Parsons）的结构功能社会学产生出来的，同时也含有英国社会人类学的成分。就笔者本人的学识才力而言，笔者不够资格评论民族音乐学奠基人梅里亚姆的研究，笔者相信通过《音乐人类学》一书梅里亚姆在民族音乐学建立起很高的学术地位并成为古典功能主义的代表人物，他的著述至今对科学的民族志学的综合研究仍有一定的指导意义。尽管梅里亚姆本人在后期曾试图修改自己的理论，但一场不幸事故使他未能完成这一计划。而很多功能主义学者至今还相信 20 世纪五六十年代的研究模式能适用于各种不同的文化背景，通过对不同文化的比较研究可以组建一门完整的学科。为了讨论目前民族音乐学的理论现状及其应用，本文将首先考察功能主义人类学，以了解它的过去和现状，以及它的局限近年越来越明显的原因。

功能主义理论长期以来为社会和文化研究提供研究模式，流传甚广，大多数涉及系统性社会学研究的理论都可以说是功能主义理论的果实。功能主义仍以其惊人的适应性被引申来解释社会的一切事物。根据近年马尔卡斯（Marcus 1982，1986）和费歇尔（Fisher 1986）关于人类学遗产的讨论，功能主义模式被用于勾勒文化的庞大画卷，它的研究有一大堆方法论的问题，这些方法论问题从它的初创时期就一直存在。功能主义人类学的民族志研究模式与民族音乐学所采用的研究模式

十分相似，其主要特点是一整套可以构成著述章节并有利于其他研究者模仿的格式以及出于分类和比较目的而确认社会习俗实体。功能主义研究围绕社会的关键习俗或特殊结构而建立起来，自认出于卓越的科学性而成为文化及其象征的权威研究方法。大多数功能主义研究方法把文化作为一个整体并强调它的稳定性和连续性；近年来，其他一些研究者意识到文化的个体性冲突和异样，强调文化充实的变容和整合。如果要统一这两种趋势，需要努力把不同类型的社会形式及使社会存在和繁衍的习俗区分开来然后综合加以研究。

很多当代的人类学家都对功能主义研究模式提出疑问，想对它的不足之处做一些补充。他们批评功能主义人没有恰当充分地阐释变容问题，古典的功能主义文化研究模式基本上是一个静态的外部激变模式，是一个封闭体系，其开放或涵化不过是对外部环境或政治经济压力的反映。功能主义强调反映出变化特征和固有习俗内涵的结构冲突及其平衡，在其基础上发展或进化出一套新的模式，调整社会内部或历史性传承的总和以求得新的平衡。为了防止社会文化体系在概念上的超载，功能主义把这个体系看作一个充满张力凝聚在一起的整体，初看之下，是冲突的载体，但从目的论上分析，强调的是平衡，最终仍然是静态的封闭，不过，问题不仅在于强调什么，而且在于研究的导向和发展。功能主义人类学的研究模式及专用术语暗示出运用这些东西能发展一种新的研究策略，并能完善学科自身；事实上，用冲突平衡的观念来讨论帕森思所谓的结构张力场的概念时，找不到研究角度的一致性；探讨人类行为，功能不是终止点，而是一个着眼点，恰恰功能主义人类学没有提出新的着眼点，这就导致了功能人类学及其相关学科的理论危机。

这样，在深入讨论这些问题时，学者们发现功能人类学的分类概念似乎离研究的人们的真实生活很远，这种分类研究也似乎是对人们自我认识的一种认为设想，即是说，对人们在一代代传承的传统及其变容过程中所起的作用的复杂性缺乏恰当的理解。因此，功能主义人类学无法恰当地解释某些初看相似实则不同的具有可比性的人类习俗的符号意义。一些学者指出，赫尔斯科维茨和博厄斯从来没有真正触及他们所研究的文化的核心，也未能探及文化意义的深层结构。

在这场论战中，符号人类学出现了。符号人类学认为功能主义人类学强调社会结构实际上贬低了文化概念的价值，符号人类学则尝试解释文化在社会结构中的决定性作用。尽管交织在一起的文化符号网的意义主要出自特殊的已知文化群落，并暗示该群落文化意义的感知不可分割地与社会功能及其变化连在一起，符号人类学却提出事实证明人们的文化体验各不相同，并寻找一种抽象的土生土长的社会生活模式，在这种模式中各不相同的体验具有奇特的定向上的一致性。因此，符号人类学反对旧有的用于田野工作的研究架构。文化作为民族的符号体系不可

能用功能和社会结构完善地加以解释，如果是文化的功能和社会结构决定文化，那么，当某一文化不再具有以前的功能，而且当社会结构发生重大的变化时，为什么人们仍然顽固地坚持自己的文化呢？有关这一类的调查资料不仅不能纳入功能结构主义的研究架构中，反而提供了不利于该架构的证据。符号人类学对功能人类学的批判揭示了功能主义文化概念内在的矛盾和认知论上的缺陷，并为后来从符号系统对全部资料的综合研究提供了一种启发性的思考。在这个论辩过程中，符号人类学否定了功能主义的分类模式和结构主义的权威性，指出旧有的功能主义和结构主义的文化表述常常损害我们对文化复杂性的理解，正是出于这种复杂性，文化模式和个体体验被定性，而功能主义和结构主义的理论偏偏对此无能为力而且认识不足。在各种解决功能主义研究模式的方法论问题的探索中，初期的工作是由语言学研究进行的，他们的研究成了符号人类学的基础并为民族音乐学所借鉴。文化人类学家也在努力从旧有的模式中解放出来，他们把社会文化行为看作一种观念表达，通过人类自身的表现行为或其他中介物，这种观念表达具有对社会环境产生束缚的整个体系作用的社会架构意义上的回归目的。这种意义上的文化人类学研究主要集中在意识形态和宗教上，只有少数的研究涉及历史行为的阐释和政治仪式。功能主义在20世纪后期仍然流行的原因是其系统的观察和描述能给研究工作带来不少方便，其在功能描述方法上对具体事物进行浓缩的抽象模式仍有吸引力。不过，他们的研究工作通过理解决定文化模式的体验的文化式样的社会科学目的，暗示出其自身在认识论上的局限性。值得注意的是，在关于功能主义的论辩中，当代对功能主义进行评估的目的不在于反对和完全否定他们，而在于调整他们过于自恃的理论和其对社会事物的全盘内涵；当代研究证实了他们的某些合理性，但当评价他们在特殊意义背景中的应用时，却也证实了其理论价值实在更为有限。面对当代社会科学阐述理论的多样性和歧义性，很多从事实际工作的民族学家谨慎地采用一种伸缩性较大的模式，这种模式可以对其特殊的研究角度或某些特殊细微的目的研究架构做出理论解释。此外，也有其他一些方法被用于拯救功能主义描述模式的理论危机，这种趋势不再争论在社会环境或政治历史现实中社会体系的文化基础，而是拓展在受化和涵化过程中理论感知的作用。其实，很多现代著述都可看作是对理论挑战的反应，理论体系的学科带头人纷纷阐明本学科的社会调查具有科学特征的系统性，指出或强调不仅由于环境的复杂性也由于对所研究的客体的界定，在理论架构过程中所存在的困难，并探求解决的途径。

从更广阔的范围来考虑功能主义的研究模式，可以发现频繁争论的问题是文化概念的两分法问题，即社会系统中意义体系的有序性以及社会进行中相互作用模式的程序性；它们应当被放置到适当的相关环节中，使研究目的更具动力性和开放性，并把它们看作独立变化却又相互依存。在现有的大量的有关社会科学描述方法论中，有两个突出的涉及功能主义的理论，一是把研究集中到可以分为更细微

因素的社会习俗成分上，另一个是鼓励突破功能主义模式的戒律并发展其灵活性，尽管社会科学的科学研究模式完全不能与自然科学研究模式相互比较，不过，在抽象度上和描述的序列关系上，借鉴自然科学的某些观念会有利于社会科学将来的理论模式，也会有利于再度处理积累起来的资料。问题很清楚，不应该全盘否定功能主义模式，而是补充它的不足之处，功能人类学和符号人类学的关系是互补，而不是水火不容。

让我们回到民族音乐学。面对如此重要的理论突破，民族音乐学借以建立的基石在动摇，民族音乐学该怎么办？这里，我们先检讨民族音乐学研用的描述模式的局限性，然后再讨论体验的作用和文化描述的新方法。

意识到古典功能主义的理论无法解决一些重要的问题，符号人类学设想的复杂性的理论也深奥难解，要在争论中打破僵局确实很困难。理论阐述变得更为精妙，而理论一旦精妙便难于理解；然而，对民族音乐学家来说，问题也许要简单得多，任他们争论去吧，明显的事实是人类学正准备接受新的前提，即使说接受正在争论的东西；不过在争论的过程中，民族音乐学家试图讨论文化时，却不得不在理论上做出选择，否则争论的两方都认为这种文化讨论是含混的，缺乏方法论和理论模式基础。现代民族音乐学倾向于努力使功能主义模式更复杂化和对它的概念和描述的局限做补充修正，不过，民族音乐学应当承认和正视文化阐释所引发的现代理论危机，这样更能解脱束缚，免除自身的停滞，从不尴不尬的地位中开释出来。事实上，一旦正统的结构和功能模式不再像过去那样是研究的终点，民族音乐学家则不必要对自己从一开始就存在方法论问题的学术研究颤颤巍巍地采取被动防御姿态，而是通过自己的研究工作对组成功能主义民族学权威的资料和理论模式提出疑问。

古典功能主义对音乐的民族学志研究根据特有的描述模式和组成社会背景的思考模式来考察音乐在文化中的作用。在这种方法中，根据文化在帕森思结构功能分类中的次序来观察音乐行为并加以分类；对社会体系的功能分析，帕森思的分类成了必不可少的东西，在帕氏的体系中，习俗内容和题材限定了方式，音乐曲目也按此分类，而且这些习俗的功能比仅把音乐内容作为参考的社会体系的功能更为重要。按照功能主义的模式，先搜集整理音乐演出的内容、形式，再附带解说一下创作的、宗教的、政治的或经济的目的，于是宣称当人们做某种事情，此类音乐被表演。在这里，音乐被勾勒成在达到或表现某种习俗的功能目的中扮演着角色，所以，这种音乐的功能是什么什么。这样描述，既省事又顺理成章，连蜻蜓点水般的旅游者都能做到，不过，却远没有触及应该探求的音乐习俗的文化内涵的核心。按照这种模式，罗列出一大堆帕森思分类序列的各种类别的音乐：婚礼曲，建房歌，割包皮的音乐，酋长享受初夜权的音乐等等，展示出功能主义统一的权威性的研究领域，表明某一特定的音乐如何如何这般这般是其社会和文化背景的产物。类似的

研究，诸如证明音乐旋律线和语言的关系，分析歌词和交际规范的关系，讨论音乐家的社会地位，等等，汗牛充栋。此外，还有一些研究焦点集中在描述音乐作用和关系的著述，它们叙述乐器分类和测量等技术因素，或叙述生态环境和音响构成，通常以社会的政治经济背景速写（不是素描）为开场白，接着便讨论乐器分类、乐队组合、曲目分类、记谱实例、记谱因素、节奏速度，概述一番了事。这种方法提供了什么？又揭示了什么？到哪儿才是个头？

按照这种描红簿，民族音乐学至今很少（不是没有）产生令人跌眼镜的成果。在保持和确认结构功能主义权威地位的过程中，音乐事件被极为丰富地记录下来。很多信息被搜集起来，而且大量的有意义的文化行为被考察。笔者绝对无意低估文献工作对文化研究和人类行为研究的重要性，但大量的文献是西方知识分子通过他们自己搜集和西方资料传播方式补充积累起来的。早期西方学者深入不毛之地考察各种文化，搜集（甚至盗窃）各种有价值的资料，完全不是被迫的，而是出于各种政治的、经济的或学术的目的。早期的人类学者希望西方人能通过比较他们自己的生活方式与世界各地的文化传统学到某些重要的东西。这样，这类资料和对它们的整理研究便很难跳出西方的框框，并设身处地深入某一文化。民族音乐学如果不在现在这场争论中找到自己的出击点并建立自己的理论库，便难免不处于进退维谷的境地。

对很多民族音乐学家来说，真正使其不愉快的东西是功能主义模式把音乐贬降为文化意义范畴的地基领域，而较高级领域却是出于功利目的而决定的。把音乐看作某种低级领域就使对它的美学思考被限制在西方哲学及批评理论中某些狭隘的范围内，就连梅里亚姆也把美学思考从他的（功能主义）理论模式中剔除出去（Merriam 1964）。因为音乐评价太具有尝试性和不可测定性，它便进入相对主义的范畴，而不合实证主义的胃口：功能主义力图把它纳入西方实证主义研究方法的轨道，规避把它作为艺术问题来处理，民族音乐学家在讨论音乐文化背景研究的必要性时，对从一开始就把他们引导到这个方向上的功能主义模式太了解了，他们从这个方向所得到的好处是一场界定音乐这个词的真实含义的大规模论战；除此之外，由于过高评价经验主义的资料并忽视其他类型的资料，这个伟大的理论模式仍在继续指导我们描绘一幅非常不完整的音乐画卷。不过，对民族音乐学来说，放弃对不同文化类型中各种音乐的美学思考是非常危险的选择。运用现代技术所能提供的所有手段对音乐进行研究，可以用一个标准来衡量音乐学对民族音乐学的诘难，那就是如何正确回答音乐性的音响怎样解答什么东西是音乐行为产生这个问题，及如何深入到这些东西的内层因素中去？这是一个美学问题，它需要解释并揭示在各种不同的文化背景中，什么在起决定作用，以及说明研究者们应当仔细思考控制研究的方向并使之定向正确的学术范围模式，这种模式既不贬降音乐背景的功能又不低估音乐表达的文化意义。是不是在评论模式、个人研究模式甚至整个

艺术史研究模式中，由于人文主义阐释的复杂化，研究者被迫也使音乐意义特殊化和复杂化呢？在类似的这些划定疆界的质疑中，成功的学术标准在意义级度中被加以测量，在这种测量中，任何内容本身就充满了十分复杂的使命，如说明意义上的多层次性，它在音乐和文化上的焦点等等；而且，在这些问题上，这种测量标准与功能主义所告诉我们的(所建立的)什么东西是重要的认识标准相冲突。事实上，"土著人"一直在对研究他们的调查者说如果要了解全部事情，那么某些东西是重要的，音乐便是其中之一。在民族音乐学家所沿用的功能主义透视角度中，显然失去了某种东西，因为他们在民族学的领域中并没有达到拔高自己所从事的音乐研究的目的；而反过来从民族学讲，民族学从来就没有解释音乐意义，也不去思考为什么音乐活动对它的参加者和观众如此重要，为什么音乐在极低下的物质生产环境中能发展得如此之高，或是为什么在中国音乐背后有如此之多的内容伴随着它。当民族音乐学家设想真正的社会科学不能容忍这种由艺术经历和文化模式所引起的阐释上的含混不清时，他们忽视了艺术提供着文化自身的本质和体验。民族音乐学家意识到文化相对主义影响再度复活的原因是古典功能主义者在社会功能体系中不恰当地评价文化的作用导致他们在非常狭隘的方式中界定文化背景含义，即使说，在一个指定的范围内。由符号人类学对古典功能人类学的批判所导致的复杂化了的调查模式广泛使用背景性思考，在其应用中更为微妙也更为困难，但考虑到民族学的现状，却具有更大的潜力以建立音乐作为文化描述的关键习俗的合符实际的架构。

在恩克蒂亚的一篇关于音乐意义问题的简要论文中(Nketia 1962)，他认为自己的田野工作经历表明音乐传统并不仅仅是由保留下来的曲目所组成的，而且也由音乐行为之所以发生和被加以解释的整个知识领域所组成。对古典功能主义的批判的焦点在于文化功能纬度上的文化感知不足以说明全部问题。文化中的音乐的习俗描述至今仍充填着民族音乐学研究目标的基本领域，恩克蒂亚最近所提出的音乐作为一种交叉点的概念则深入到功能主义狭隘的文化意义背景的内层去了。对于一个民族音乐学家，在音乐的相互关系上采用更广阔的透视角度，通过研究音乐以及它的文化内容可以形成民族音乐学自身的特点，更贴近文化关系并使之更清楚，而且也提供自身的社会过程性架构。从这点上看，民族音乐学关于音乐"在"文化中的作用和音乐"作为"文化的作用的差别的讨论，反映出理论重心的变换，从参考音乐作为文化活动其后面的背景，切换到研究在人类社会行为中的行动及其目的。对于这种变换，恩克蒂亚添上了另一个中介象征词，那就是"通过"音乐研究文化，从"音乐在文化中"(music in culture)到音乐作为文化(music as culture)再到"通过音乐"(through music)，这是一场革命，是民族音乐学理论上的突破，而这个突破是由对功能主义的批判所引发的。

当我们开始考察音乐被统一在文化中或被从文化分离中出来的各种方式时，

我们注意到在音乐事件中人们总是把文化领域同社会功能关系联系在一起，事实上，社会功能之间彼此的区别是相当大的。因为音乐把非常不同的事物（其功能非常不同）连接在一起，并把很多非常不同的人（其社会行为也非常不同）聚集到一起，显然，音乐造成了某种关联，因此，理解在音乐事件过程中发生了什么，怎样造成关联、关联些什么便能启发我们的思考。“通过音乐”这一提法认为音乐是相互作用的意义内涵的媒介，形成了民族音乐学新的认识角度，为民族音乐学研究提供了一个代表着关键性文化关系的交叉点（nexus），并为相互独立却又相互依存的文化和社会体系建立一个统一讨论的领域。

证明音乐研究本身能提供一个有意义的评价归纳文化的方式是民族音乐学的民族学志任务。音乐常常提供出一种文化模型的想象，这种想象产生于天生的素质和关于什么是好的、美的、重要的或有意义的标准。人们为了各种目的用各种方式制造出音乐，这样，为了组合连接天生的意识和意愿并纳入研究者理想中的文化模式，音乐研究便开辟出一条充满客观标准的通道。要达到这个目的，民族音乐学不得不紧紧把握住美学问题，对现代民族志学者也一样，美学问题的焦点集中在关键的方法论问题上，在环境和意识之间，要找到一个感觉和行动的中间环节。美学问题在理论架构中不仅仅讨论美学那些狭隘晦涩的思维，比如什么是美的或精心形成的，美学是一个哲学的王国，它应广泛地从玄学中区别出来，并与整个民族的思想体系联系在一起。美的价值、美的感觉、美的参与和判断，以及美所提供的一切应成为某一特定地区和民族的文化本质的精确的透视角度和解剖点。在“土著人”自己的方式中，从音乐出发的美学研究能够解答功能主义模式所涉及和所能解答的一切问题，换言之，意义问题，这是社会行动领域中什么使之行动和怎样动的关键。

西方人在研究他们自己音乐时，常常觉得正式的研究工作需要通过人文主义的或美学的阐释来加以完善，音乐艺术的心灵深度只有通过相似的艺术描述才能达到或暗示出来，或者在一个新的作品中综合起来。毫无疑问，西方的音乐学家是西方音乐的爱好者和研究从业者，他们懂得和尊崇一个天才们创造的音乐传统，其研究模式数十年甚至上百年沿用不衰，可是，关于巴赫或贝多芬，他们还能说些什么呢？初期的民族音乐学家拾起西方音乐学的方法去研究文化背景完全不同的音乐，不幸的是，他们成了这些方法的牺牲品；作为自身学术可靠性的承担者和实践者，对方法论科学性的质疑和设想使民族音乐学家不得不放弃这些方法；面对理论模式的学术性诘难，很多民族音乐学家不得不对自己的研究成果进行一场典型的方法论保卫战，这既悲壮又有一定的教训；然后，民族音乐学家们不得不把关于什么组成音乐、什么又组成文化的思考从西方音乐学的传统思维模式中分离出来，并设想和尝试进行充满音乐和文化内容的令人企羡的研究。西方音乐学家们当然知道用文字来描述音乐的力量和功能所包含的内在讽刺，关于文化的功能概念，很多

人类学家持有同样类似的透视角度，但这已被符号人类学毫不留情地彻底清除出去。新近发现的讨论音乐和它所提供的综合信息的论争将使已经意识到音乐文化意义的民族学家进行和完成一场类似的斗争。使用文化概念能提供更广泛的内容，其中，习俗功能概念也将被阐释和理解。文化的象征涉及大量的比拟形态，这些比拟形态在功能模式中都被忽略掉，然而却是音乐学感知的基础，如情感、肢体、音调、节奏、音量、力度、动机、主题、对位等等。如果要评估整个社会画卷中所调查的那一部分，不要忽略文化的这些领域，民族学就将前进一大步。那么应当怎样修整这幅画卷呢？是否音乐支撑和反映了社会现实的支配形态和共有环境呢？是否音乐事件歪曲了它们，反对它们或暗示它们呢？让我们考察一下社会仪式习俗，在功能主义的描述术语中它有一个什么样的现实位置呢？那些术语能反映出人们对社会秩序及其功能的理解吗？能说明它来自日常生活的什么地方吗？它是社会张力场中紧束的投射性娱乐吗？举行仪式时，是否有心理学上的规避帮人们忘掉生活的现实呢？研究者最终还是不得不产生关于什么东西造就这些事件的判断，资料的分析研究将导致两个选择：要么按模式依样画葫芦，要么另辟蹊径。而美学范畴则正是这些资料可以被评价的地方。最终问题是少了一点空泛的理论，多了一点实践的方法。什么样的问题和导向使我们围绕典范的理论倾向去过高估计现有资料的特殊性并给我们一幅有关于所研究的客体的不完整的图画呢？什么样的问题和导向可以帮助我们发展实体和抽象之间的中层界面呢？人和社团文化行为的意义必须加以阐述，没有这样的中介层面，抽象就只能成为社会科学的习俗定义在文化上和方法论上取相对经验主义态度的含含糊糊的归纳。

因为功能主义模式涉及音乐意义如此有限的领域，至少我们有评估其意义的困难，甚至我们会产生扭曲了实际音乐环境的感觉，按功能主义模式生产出来的民族音乐学资料最终是难以令人满意的。诸如不同类型的资料导致不同层次的抽象、不同层次的意义思维和不同层次阐释之类老一套理论，不过是重复了多少遍的陈词滥调，民族音乐学家应该理解它们的局限性。研究策略的选择导致研究结果上的限制，在资料工作开始以前就应当明确这一点，这样，民族音乐学追求各种各样的研究策略，既需要研究组核心的研究方法，也需要容忍在革新的组合中通常要求的大量的方法论交叉。不过，功能主义也不会无缘无故地承认新研究策略的方法论基础，即是说需要理论支持，没有理论支持的归纳法显得太肤浅；但是功能主义的描述架构仍然和结构主义的理论保持着联系，尽管功能主义仍然面临着在文化意义符号的复杂性和社会结构的历史性之间建立联系的问题。但还是能发现早期处理文化意义的研究把符号人类学的理论降低到社会行为的水平上。什么样的研究才能实实在在地加强社会和文化问题的美学意义讨论？我们可以期望它们需要资料搜集与处理的总体变化和各种研究线条及其矢量的统一，这也许是文字阐述的级别上的差别，并不会使功能主义正统的卫道者们信服，但是，在目前社会文

化理论的大气候下,对民族音乐学家有意义的现象是有关音乐状况的资料较易获得,而其他能帮助我们使有意义的文化概念客观化的和在一定深度上代表其自身形态的资料较不易获得。那么,民族音乐学应该怎样强化和深化自己的研究?

恩克蒂亚的强调音乐习俗化过程的研究可能变换已有的与功能主义相关的研究方式。使用音乐作为交叉点这样一个概念可以成为很多焦点集中在音乐性事件上的研究的前提,这样便可以用各种方式获得代表着和影响着习俗变化总体轮廓的以及社会凝聚力及其区分的资料。民族音乐学家必须认识到并最终超越以前所习惯于考虑的客观社会资料的限度,支撑变换研究中心的新的资料要求研究者更多地尽可能熟悉所研究的音乐和它的内容,这里所谈的内容是指社会文化内容,而不是旋律节奏等易于感知的外化形式;定向于古典功能主义的研究正是着重捕捉这些外化形式,所以它的资料要求处于更低的层次上。如果民族音乐学家希望扩展自己的研究领域并对现代人类学做出贡献,应当考虑研究中心的变换与现代社会科学发展状况的关系。

民族音乐学对某一特定的音乐格调的实际研究,其资料搜集工作与人类学家的民族志田野工作是并行不悖的,但由于研究策略的变换,则应当在民族音乐学的资料工作中注入新的内容。调查表演音乐的能力和如何参与音乐性事件是帮助民族音乐学家理解音乐意义的维度的非常有用的工具,把焦点集中在作为一种表演领域的音乐上提供了说明民族音乐学中心任务的可能性。从表演者的角度,研究者不仅能更贴近音乐也能更贴近其相互关系网和音乐性事件中的人际交流。因为音乐性的经历能提供背景资料基础,所以,民族音乐学强调研究人员作为学习者参与所调查的音乐。某文化背景中音乐专业技能的逐步获得有两个基本定向:一是介入并深入到文化背景内层以获得该音乐参与者的和该文化中的资料提供者的自我体验的证据,二是体验作为潜在的音乐和文化组合,感知美学的不确定状态程度,以做出研究的判断。不过,值得警惕的是,学习者身份是仅能提供多少有点含混的观察方法及资料方式。音乐中的网状结构和交流模式并不总是思维性的或符号性的,因此,我们不一定能找得到特殊的词汇来描述在音乐性内容背景中证明的结构和交流类型,因其不具思维性,参与的人们也不知道怎样用思维言语来描述它们,他们往往只记得反应性的动作或仪式性的姿态,对他们来讲,这些东西比理解他们为什么在那儿,为什么做这些更有意义。其他的基本交流,如通过音乐内容激发的紧张强烈的动作,也往往只有介入进去的人们才能感觉到。有时音乐的意义领域仅仅能在相互活动模式中观察到,如舞蹈,要知道舞蹈中发生了什么,首先要知道音乐中发生了什么并指示了什么,这就只有在其文化背景中才能发现。尽管音乐性内容背景最初可以被假定为对美学的相对主义式的反应,但把注意力集中到音乐表演及参与上则能拓展在音乐事件的习俗性内容背景中音乐结构与作用的关系的音乐研究,最常见的情况是非音乐性的表演内容反射性地和相互作用地与

音乐结构有关(Nketia 1963、1965)。在很多音乐种类中，如非洲音乐中，内容领域如舞蹈的舞步经常比伴奏乐队更清楚地表示潜在的脉冲点；[1]面对这一类音乐资料，音乐学家们应当承认他们并没有意识到更进一步阐发影响着音乐形式和表达内容感知的潜在意义。从民族音乐学的基本角度看，最重要的东西是在田野采风工作中采集音乐的学习者和参与者身份提供了一种能开放更多的有意义的文化经历的途径。在其本身内容背景中学习和表演音乐能使研究者得到文化关系背景的感知，这种文化关系是外围的观察者所无法感受和证实的。在实践层面上，这种角色也肯定比一个"圈外人"更贴近习俗或其他事件，如宗教仪式，作出政治或法律决定、财产获得和经营、婚姻等等。

尽管任何习俗或活动都可以被解释为社会活动和体验的媒介焦点，但音乐性事件一般来说总是已经无限度地作为展示结构和过程两者统一的领域。对民族音乐学家来说，无论音乐活动还是音乐性事件都是社会活动，为了解说文化关系的传承主题，此类社会活动的参与者实际上是在搜寻过去社会内容本身的重要的途径。很多当代人类学家使用中介和译解这两个概念来级化事物和它们的意义，并用之作为行为和体验的分类标准。中介这个概念是从美学和评论学的范畴中借用过来的，对民族音乐学来说，实际上这个概念建议采用一种途径，通过这个途径可以理解到音乐并不是一种具体化的传统或习俗的次级衍生物，或仅是一种表达因素，而是聚合人们的中介层面，在接近相互行为者的方式中模化他们的行为。人类学家还从宗教研究范畴中借用了译解这个概念，译解最初的本意是翻译解释非原文写成的宗教经典，它最根本的意思涉及是否有着权威性出处的经典能在另一种语言中准确表达出来的神启式灵感，译解的关键是翻译过程中解释的不可或缺的作用。人类学家们加入了存在主义哲学、文学批评、宗教现象和其他人文学科的行列，把这些概念用于讨论、传输或传达环境或不同媒介本身的内容，对于人类学中代表着造就组织化人们的社会功能模式以及人们表达他们自己的不同方式，这些概念是非常合适的。

各种无限制的学术领域会被很多新出现的可以加以利用的阐释策略所左右，这些策略又使相对主义观念复活过来；而对民族音乐学来说，译解这个概念则适用把音乐作为基本文化实体，这样，音乐被定位于文化概念之中。译解概念长期以来就是人与艺术相关方式的讨论内容，它提高了在各种方式中被忽略的美学领域的重要性。从这一方面看，艺术中的象征说明形式和观念的距离；而另一方面，译解这个概念又涉及使人们获得一种它所代表和反对的现实的透视角度的方法。译解涉及我们自己所理解的观念，精炼了我们对长期以来伴随我们存在的非常广泛的问题的回答。

---

① 陈铭道:《非洲音乐的节奏组织原则》,载《中国音乐》,1992 年第 4 期。

对哲学家或神学家，距离概念是伦理道德性的。距离概念适用的场合是指某人与自己在社会中的情况有关的位置，或社会在世界中的位置；美学用来指艺术对现实的复制与真实的现实的差距；大量的人文主义学者在讨论艺术传统中艺术家的意图或艺术内容的动机定向时，也使用这个概念；此外，在社会科学中也大量存在值得思索的类似的先例。心理学家发展了艾里克·艾里克逊（Eric Erikson 1964）所谓的心理现实与历史现实的相互作用中的差距。距离概念在社会学和人类学著作被沿用为含蓄或暗示的因素，在都尔克亨姆（Durkheim 1893，1895）关于个人和集体的讨论中，详尽地阐发了这个概念；特别是在关于官能紊乱的反社会常规行为的经典性争论中，他指出了建立并保持距离和界定行为规范与正常价值以及社会对此类行为的反应能形成社会层次。对当代民族志学家来说，使用在中介层面上由译解角度发展起来的距离概念，有可能避免单方面侧重于功能主义模式以及减少对结构主义模式的依赖。民族音乐学家于是使用距离概念来描述文化和亚文化的相对性关系，或民族志学著作所探讨和借用的内容和背景的关系。从另外的角度，作为一个研究工具，距离概念也可以帮助发展在个体和环境动力性张力的辩证感知。在效果上，当代对传达文化体验的努力尝试代表着本地人译解本地文化这样一种观点倾向。在意义的多层次上，民族志学家正在注视关切着功能说明参与和自身感觉（如统一和变化、张力和应力以及服从和冲突等）的总体研究。把音乐表演和音乐性事件看作在特定的文化风气中意愿目的和距离的清晰展示，也可以把研究者的目标和社会存在的关系连接起来，这种目标在社会行为定位中反映出历史和文化的精致品格。在研究架构中运用美学概念，通过抽取参与者和社会相互作用的中介，可以引发阐述音乐的功能。美学判断也提供道德角度上的意义，这是一种繁衍性价值，是特定社会体系基础文化的根。

类似的策略变换及其设想的实践将在令人满意的文化特征和融合民族音乐学与民族志学的研究中，对我们所继承的文化结构、分类和规范再次注入新的目标和活力。民族音乐学家面临着一个辉煌的机会对现在的理论挑战做出反应。如果民族志学家被音乐资料吓住了，就只好靠民族音乐学家来揭示音乐习俗的研究将如何应用于大量的文化和具有相同的文化和历史背景的社区及民众了。只有民族音乐学家具有最有利的位置来发现和提供证据，证明音乐如何使人们相关在一起；同时，因其清楚呈示的关系，由此而设计的田野工作也将取得一个完整的社会结构内的历史性的可比较的资料类型。

但是，类似的资料怎样才能得到呢？接受现代不限制和使调查特定化的趋势，我们必须允许研究可以采用特别的研究方式并指定可利用的资料的本质。在问题的主体上，习惯性的资料汇集方法能在不同的方法论设想和阐释策略的推动下获得新的力量。把音乐作为连续性事件的观察及有关文献材料为统一民族志学、历史学和音乐学方法提供了一种连锁（交叉）架构。提高原有资料素质的主要途径是

恩克蒂亚所提出的演出中的强度因素的双重焦点设想。就音乐学而言，是指集中在音乐技能上的更细致的观察焦点，它关系到美学控制和表达的繁衍形态及创造性决断，这种细致的音乐技能研究可以发现支撑并使之相互作用的音乐表达因素的资料。另一个焦点是就社会而言，指集中在乐手们(包括所有在场的参与者们)相互作用上的更细致的观察焦点，这种观察焦点潜在的理论设想是社会性的目的引发个人与历史和文化的真正关系，这个关系在一种事件中实现和展示出来。从这两个焦点可以产生出一系列有意义的问题:什么是其动机力量？对于此类参与，究竟音乐性体验有什么真实性？它究竟投射出什么价值和内心世界？在什么程度上，它从文化变异的角度统一或隔绝起来？在音乐性背景中存在着什么张力或矛盾？音乐怎样解决它们？音乐在什么情况下有标题以及它们怎样变化？在整个过程中怎样分出段落？每个段落人们做些什么？这一切有什么文化意义？如果失去这一切，人们将怎样看待？这里有没有自我定位存在？等等。对这些问题的回答将把民族音乐学的研究导向更高的水平或更深的层面，而不是仅仅停留在对六个“W”的回答上。

(原载《民族音乐文论选萃》，1994)

“一般音乐学”与“民族音乐学”的整合

牛陇菲

一、所谓“民族音乐学”与“比较音乐学”

就世界范围之音乐学术共同体的一般理解而言，所谓“音乐学”，似乎是指“欧洲中心论”随着“民族音乐学”的兴起而逐渐失势之后，以当今世界各地综合大学或者音乐学院之音乐学系所设立的，一些针对人类一切音乐现象之具有总体综合、本质探讨性质之音乐发生学、音乐历史学、音乐比较学、音乐文化学、音乐社会学、音乐人类学、音乐哲理学、音乐审美学、音乐心理学一类学科为标志的学科。

但是，本文将不讨论音乐发生学、音乐历史学、音乐比较学的方法论问题。这是因为，所谓“发生学”、“历史学”、“比较学”的方法，正如“观察”、“实验”、“分析”、“演绎”等等方法一样，业已成为当今所有学科之共同的方法。本文作者早在 1985 年 5 月由甘肃人民出版社出版之《古乐发隐——嘉峪关魏晋墓室砖画乐器考证新一版》中就曾指出：“若要真正研讨某一特殊的对象，则必须从发生、沿革、比较三个方面予以深究。从发生学的角度追溯其源，从历史学的角度跟踪其变，并运用比较的方法，看其与同类或不同类事物的异同之点。”[①]这里所谓的“发生学”、“历史学”、“比较学”的方法，乃是针对一切研究对象而言，而并非单单针对“音乐”。换言之，“发生学”、“历史学”、“比较学”的方法，并不是体现“音乐学”核心特征之独特的方法。

在民族音乐学界，对于“比较方法”的认识，有着重大的分歧。民族音乐学的先

---

① 牛陇菲：《古乐发隐——嘉峪关魏晋墓室砖画乐器考证新一版》，甘肃人民出版社，1985，第 169 页。

驱萨克斯曾说："'比较音乐学'容易使人误解，一般已弃而不用。它并没有进行比其他学科更多或更少的'比较'。"①民族音乐学的先驱孔斯特也发表过同样的意见。他说："这门学科……并不比其他学科进行更多的比较。"②美国民族音乐学家胡德也曾说过，对比较的方法，他(牛案：指孔斯特)说道："正如历史的、描述的、分析的、评论的和综合的方法一样，可以应用到科学探究的所有部门。"③加纳民族音乐学家J. H. K. 恩克蒂亚则更加明确地说："比较是一种利用在许多学科中探究的方法而不是为证实某个学科的单独分支在它自身建立的一个基础。""音乐民族学是系统的和描述性的，以观察上是共时的、特殊的而不是一般的或在一个历史的或进化的观念中的比较。"④正如萨克斯、孔斯特、胡德、恩克蒂亚所说，音乐学并不比其他学科进行更多的"比较学"的探讨。(同样，音乐学也并不比其他学科进行更多的"发生学"或"历史学"的探讨)严格地说，所谓"比较"，首先主要是就"课题"而言(如"古今"、"中西"、"内外"、"雅俗"等等)；用恩克蒂亚的话来说就是："音乐民族学家决定的比较目标，是要以他们所处时代的智慧和社会文化思潮来作出回答，而通过比较技术来阐明问题是什么"⑤；而这里所谓的比较，用恩克蒂亚的话来说，不过是音乐民族学"作为涉及'世界音乐总体的庞大系统研究'的学科来发展"的"一种真实的共性观察"⑥；其次才是一种就"技术层面"而言之"研究的方法"。

美国民族音乐学家B. 内特尔曾说："音乐民族学家看上去几乎没有涉及比较的认识论问题，在某种程度上也很少考察没有体系地制定的比较研究，是否可能论及跨文化方面的音乐。"⑦正如其说，即使是把"比较"作为一种就"技术层面"而言的"研究的方法"，它也远远未能达到使我们放心使用的成熟程度。针对这种情况，内特尔曾经指出："这样大量的努力，得到的只是最不确定的结果。"⑧笔者注意到，就连对比较研究持肯定意见的内特尔本人，也很难确定"可比"与"不可比"的界限。他说："在某些方面，人类的两种创造物不是真正可比的；但另一方面，我甚至坚持苹果和橘子的比较是有意义的。"⑨对此，1993 年第 1 期(创刊号)《音乐比较研究》

---

① 萨克斯：《比较音乐学——异国文化的音乐》，载董维松、沈洽编《民族音乐译文集》，中国文联出版公司，1985，第 39 页。

② 《民族音乐学》，载《民族音乐译文集》，第 121 页。

③ 《民族音乐学导论》，载《民族音乐译文集》，第 227 页。

④ 《音乐民族学中的共性的观察》，载管建华编《音乐民族学译文集》，中国音乐学院音乐研究所 1992 年 5 月油印本，第 27 页。

⑤ 同上，第 33 页。

⑥ 同上，第 42 页。

⑦ 《苹果和橘子的比较》，见《音乐民族学译文集》，第 69 页。

⑧ 同上，第 75 页。

⑨ 同上，第 63 页。

所载之宋瑾《可比与不可比的界线——关于音乐比较研究基础之探察》则断言，“并非所有比较都是有意义的”，“可比却得不到实际意义确证的，应划为不可比的范围。”而这样一来，“比较”就很难成为“音乐学”确定的“出发点”，即使是它自身的“价值”，似乎也只能在“事后”加以确定。

除了上面所说之有关的方面，“音乐比较研究”在近代中国，几乎绝大多数都存在某种强烈的“价值论情结”。许多与“音乐”本身无关的东西，随之而掺了进来。

基于如上的认识，本文以为，就音乐学之“理论层面”的方法论而言，我们不必特意强调所谓“比较”的“方法”。除此而外，考虑到学科间的交叉，以及可能出现的重复劳动，本文也不讨论音乐哲理学、音乐审美学、音乐心理学、音乐社会学、音乐文化学、音乐人类学、音乐历史学、音乐考古学、音乐文献学等等专门学科之方法论的问题，以及属于技术层面的音乐学之方法论的问题。

本文重点，乃是“一般音乐学”与“民族音乐学”之整合的问题。

二、“一般音乐学”与“民族音乐学”的整合

恩克蒂亚曾说：“作为音乐民族学的中心的‘音乐文化’概念，应被给予更大的注意”。① 本文作者以为，在目前有关民族音乐学的诸多定义之中，文化人类学性质的定义，最能道出其本质的特征。梅里亚姆所谓“关于在文化中的音乐的研究”②之定义；胡德所谓“民族音乐学是对一切音乐进行研究的一种方法，它不仅研究音乐本身，而且也研究这种音乐周围的文化脉络”之定义③；内特尔所谓“把音乐看成是一种文化现象”④之定义；明晰地道出了民族音乐学之方法论的真谛。

在民族音乐学的研究之中，所谓“历史音乐传统”和“当今音乐实践”之对照的问题、所谓“欧洲文化中心论”的问题、所谓“文化价值相对论”的问题、所谓“不同民族音乐艺术之殊同”的问题、所谓“局内人研究和局外人研究之差异”的问题、所谓“严肃音乐”和“流行音乐”之关系的问题、所谓“专业音乐”和“民间音乐”之关系的问题，换言之，所谓“古今、中西、内外、雅俗”的等等问题，以及有着重大分歧意见之相关“音乐进化论”、“音乐传播论”的等等问题，都是沿着文化人类学的方向展开的。当今中国，一些与民族音乐学采用相同方法之音乐学的研究，之所以打出“音乐文化学”或“文化音乐学”以及“音

---

① 恩克蒂亚：《社会和音乐的交结：文化分析的方法论》，载管建华编《音乐民族学译文集》，中国音乐研究所，1992，第 59 页。

② 转引自《民族音乐和民族音乐学》，载董维松、沈洽编《民族音乐译文集》，中国文联出版公司，1985，第 286 页。

③ 同上，第 287 页。

④ 《苹果和橘子的比较》，载《音乐民族学译文集》，第 94 页。

乐文化人类学”的旗号，只是因为其出发基点不同，而并没有什么实质性的差异。

自20世纪80年代初期，这种将“音乐形态”及其“文明内涵”加以综合研究之“文化人类学”的方法，在当代中国“一般音乐学”(或称“传统音乐学”、“普通音乐学”、“系统音乐学”)的领域中大行其道。①这个事实，一方面反映了此种本由文化人类学所自然生发、又被国内民族音乐学家自国外同行那里引进的方法，已经开始被更多的中国音乐学家重视；一方面也反映了如日本民族音乐学家山口修所说“民族音乐学通过发展趋于消亡”的趋势。②质言之，由于原先民族音乐学率先采用之，此种独特的方法，逐渐成为除技术层面之外一般音乐学所普遍采用之共同的方法；民族音乐学在一般音乐学中，已不再具有特殊的地位和品质。换言之，所谓“民族音乐学”，在当今世界，已经不再是从某一特定西方民族的视角，专门针对区别于西方民族之非欧民族音乐的学科；而是从全人类的视角，针对全世界各民族所有音乐现象的学科。此，正如英国民族音乐学家J. 布莱金所说：“我相信我们不久将去掉音乐民族学的‘民族’(ethno-)，然后我们会有一个更统一的音乐学。”③

针对如上所述的情况，本文作者以为，早期民族音乐学家所预言之“一般音乐学”和“民族音乐学”的整合，在当代中国，已经初见端倪。以往那种民族音乐学视文化人类学的方法为其秘宝标榜正宗之自我封闭主义，以及传统音乐学视其为异端固守成法之顽固保守主义，虽时有所现，但正在逐渐成为历史。不但如此，而且传统音乐学对“音乐形态”的研究成果以及民族音乐学对“文明内涵”的高度重视，正在相互补益。

(原载《音乐探索》，1995年第1期)

---

① 牛案：1993年第1期(创刊号)《音乐比较研究》所载之沈洽《民族音乐之“道”——关于“局内人和局外人”的思考》一文曾感慨地问道：“为什么在大陆推行民族音乐学那么难?”其实，如果不拘泥于“名称”，所谓“民族音乐学”的方法，在当代中国，实已大行其道。另参牛陇菲：《嘉峪关魏晋墓砖壁画乐器考》，甘肃人民出版社，1981；《古乐发隐——嘉峪关魏晋墓室砖画乐器考证新一版》，甘肃人民出版社，1985；《敦煌壁画乐史资料总录与研究》，敦煌文艺出版社，1991。

② 参《民族音乐和民族音乐学》，载《民族音乐译文集》，第288页。

③ [英]K. 霍华德：《访著名音乐民族学家——J. 布莱金》，载《音乐民族学译文集》，第247—248页。牛案：1993年第3期《人民音乐》所载之沈洽《中国传统音乐学会第七次年会述评》一文也曾谈及“该学科作为一种方法论，它已经不只用来研究以往被称之为‘非欧音乐’的那个领域。而是已经越来越广泛地渗进了传统的(欧洲所谓‘正统的’)音乐学中……并正在把那种主要基于欧洲音乐建立起来的、实际上是非常狭隘的‘正统’‘音乐学’改造成‘真正的’音乐学。”本文撰写过程中，收到1994年第1期《中国音乐学》所载之涂尘野《一种文化音乐学探讨——我看EML》，此文也言及：“现在，EML已被认为是一门研究‘一切音乐’的世界性学科，果真如此的话，ethno-这个前缀之难以名副其实的困窘必然与时日俱增……我以为，如果用‘文化音乐学’(Cultural Musicology)的概念也许更能反映这门学科的性质(音乐学)和特征(文化性)，同时也更符合汉语构词法的习惯。”

民族音乐学在中国[①]

沈 洽

民族音乐学在中国，我把它分作四个时期：一、"比较音乐学"时期：当从 1924 年王光祈完成其论著《东西乐制之研究》算起，到 1939 年延安鲁迅艺术学院音乐系起成立"民歌研究会"；二、"民间音乐研究"时期：可从 1939 年延安成立"民歌研究会"算起，至 1950 年中央音乐学院成立"民族音乐研究部"；三、"民族音乐理论"时期：可从 1950 年中央音乐学院成立"民族音乐研究部"算起，至 1980 年南京艺术学院举办"全国第一次民族音乐学学术研讨会"；四、"民族音乐学"时期：可以 1980 年的"南京会议"为标志。

对于这种分期，笔者拟先作如下说明：

首先，"比较"（特别是"中西比较"）这个主题，虽从"五四"前后起，已是中国学术界的热点，在音乐方面也有反映，[②]我还是把王光祈先生的"比较研究"看作是中国"民族音乐学"的开端。因为他的"比较研究"，视野之宽，方法之新，在当时都是

---

① 本文系作者为 1995 年 10 月在日本大阪举行的亚太民族音乐学学会（APSE）第二次年会所作。报告的英文，因受规定发言时间所限作了删节，现发表的是中文原稿。但根据国内情况，在文章前面加了一段说明。

② 这方面的发表，今可查考者如：杨昭恕《中西音律之比较》（《音乐杂志》第 1 卷第 2 号，1929.4）、王心葵《中西音乐归一说》（《音乐杂志》第 1 卷第 7、9、10 号，1920.9,11,12）、杨勃：《中西音乐之相合》（《音乐杂志》第 1 卷第 7、9、10 号，1920.9,11,12）、萧友梅《中西音乐比较研究》（《音乐杂志》第 1 卷第 8 号，1920.10）、田边尚雄讲演，周作人口译，李开先记录《中国古代音乐之世界的价值》（《音乐界》第 4 期，1923.7）、区石溪《中国音乐流源考》（《音乐季刊》第 1 期，1923.8）、罗伯夔《中国音乐流源考》（《音乐季刊》第 1 期，1923.8）、祝湘石《中西音乐之比较》（《音乐季刊》第 4 期，1924.4）、萧友梅《古今中西音阶概说》（《音乐院院刊》第 1、第 2 号，1929.5—6）、萧友梅《最近一千年来西乐发展之显著事实与吾国旧乐不振之原因》（同上）等等。

无与伦比的。这是王光祈先生率先运用“比较音乐学 comparativemusicology”研究方法的结果。众所周知，比较音乐学乃“民族音乐学 ethnomusicology”的前身。故而，把王光祈先生看作是我国民族音乐学的先驱，估计不会有什么争议。但是，把“民族音乐理论”和“民间音乐研究”看作是我国民族音乐学发展的两个阶段，据笔者所知，有人是不接受的。他们通常认为，中国的民族音乐学传统自王光祈之后即已中断，现在的民族音乐学是20世纪70年代末、80年代初才从国际上重新引进的，因而与这两个阶段无关；还有一种观点则认为，即使是重新引进的民族音乐学，到中国后也“变了样”，不能算是真正的民族音乐学了，因而认为，中国虽然有过“比较音乐学”，却从来没有什么“民族音乐学”。这些人常常标榜自己是“真正”的民族音乐学家，完全不想正视和接受民族音乐学任何“中国化”的事实。然而，民族音乐学作为一门人文科学，我想，到了中国，是肯定要被“中国化”的，是必然要根据中国的实际情况，结合中国人自己的思想和意图有所取舍和改造的。这是理所当然的事。我们知道，现代民族音乐学是非常重视“文化变迁”的研究的。那么，学科本身传到中国而发生变化，不正是一种“文化”的“变迁”吗？我们那些“真正”的民族音乐学家们，为什么偏偏如此漠视学科自身的“文化变迁”问题呢？

诚然，要把一门学科“中国化”，首先有一个认真学习的过程，要随时掌握学科发展的新动态，保持与国际民族音乐学界的联系和沟通。所以，现在有些学者更注重于西方民族音乐学的引进和介绍，这是完全必要的。但这里说的是另一回事，是民族音乐要不要和能不能“中国化”，民族音乐学“中国化”后，还能不能称“民族音乐学”的问题。对于这一点，如果回答只能是肯定的话，那么，我们就势必要承认：在中国，如果没有“民族音乐理论”这个基础，就不会有中国的民族音乐学今天的发展；而与此相关，“民族音乐理论”又明明是从“民间音乐研究”走过来的。所以，在我看来：要谈民族音乐学在中国的发展，就必须把“民间音乐研究”和“民族音乐理论”看作是民族音乐学继王光祈引进比较音乐学之后发展过程中的两个阶段，顶多说，用民族音乐学眼光来看，这两个阶段可能比较特殊。但我们绝对不能跳开这两个阶段。这是历史。

回过头来看，我们也不难发现：当年王光祈先生引进的“比较音乐学”，在相当程度上，实际就已经是作了“中国化”处理的，如特别强调研究中的“我文化”目的和民族本位意识等，对此，今天并没有人提出疑义；再看当时欧洲的“比较音乐学”，对于欧洲人来说，其目的也非常明确，那就是为了“填补欧洲音乐史上9世纪以前‘漆黑一片’的历史空白”。既然如此，中国人发展民族音乐学有自己的目的为什么就不是民族音乐学了呢？最后，笔者还注意到，即使是持上述那种见解的学者本身，只要他们研究中国音乐，我看，事实上他们也都在对标准西方式民族音乐学的各个方面进行着自觉不自觉的、不同程度的“中国化”性质的改造。

最后还需要说明的是：我的这种阶段划分，是从民族音乐学的视角看问题的结果。也就是说，我之所以把第四阶段称为“民族音乐学时期”，并不是说“民族音乐

理论"从1980年起就结束了，一夜之间大家都接受"民族音乐学"了。我是说，"民族音乐学"在中国，实际上只能是"民族音乐理论"的一种发展形式，或者说"民族音乐理论"是中国发展民族音乐学的一种最主要的、历史形成的客观基础。而"民族音乐理论"自身，则无论是1980年还是现在，它都还在继续独立地发展着，或是正在选择着其他的发展形式(如有些学者提出的"中国音乐学"和"中国传统音乐学"等)。与此相关，本文下面涉及民族音乐学的研究范围时，将遇到这样一个问题，即：笔者将列举的某些学术方面、或某部著作、或某篇论文，可能在某些学者看来应当是属于"民族音乐理论"或是别的什么领域的，但笔者却把它们引为"民族音乐学"的实例。这也只是笔者根据当代民族音乐学国际公认的研究范围，并考虑到中国的实际发展情况圈出来的一个大致范围，并不妨碍别人和这些论著的作者们对于它们的属性持有不同的看法。

一、"比较音乐学"时期

我国比较音乐学的奠基者是王光祈先生。

王光祈先生(1892—1936)于20世纪20年代初赴德留学，先学经济，后入柏林大学音乐系专攻音乐学，在学术上受斯通普夫、霍恩博斯特尔和萨克斯等学者的影响极深。我们知道，柏林大学是比较音乐学最主要的策源地和中心，斯通普夫和霍恩博斯特尔等学者又是比较音乐学柏林学派的第一代创建人物。所以，王光祈先生实际上是德国柏林学派比较音乐学的第一代传人。他不但是这门学科在中国的最早倡导者，也是"把柏林学派的比较音乐学观点介绍到东方来的第一人"(岸边成雄语)。

王光祈当时之研究比较音乐学，其目的是要通过中(东)西方音乐的比较研究，有补于中国"国乐"的前途，找到复兴中国和东方文明的办法。用他自己的话来说，就是要"登昆仑之巅，吹黄钟之律"。王光祈先生认为，在中国的音乐文明史上，特别是中国古人关于律吕的研究及其在音乐、天文学和度量衡等方面的天才运用，以及孔子等先哲关于"谐和"和"乐教"的思想，都是中华民族对于人类文明史的重要贡献。另一方面，比较音乐学作为一门新兴学，在当时欧洲，正当方兴未艾。我们知道，这门学科之所以能够确立起来，最重要的条件是埃利斯之"音分"计算法的发明和他首先采用这种方法对世界许多民族之音乐的音阶和音律进行了测定和比较，并在此基础上得出了与海尔姆赫尔茨针锋相对的结论。这件事，影响之大，致使对于世界各民族之音乐的音阶、音律的研究，成为早期比较音乐学的一大热点。显然，这正好与王光祈先生对中国音律学的兴趣相契合。所以，我想：王光祈当年之所以会放弃学习经济而改攻音乐学，恐怕这是一个非常重要的原因，也是形成王光祈先生学术研究特色的理由。

正是出于他这样的动机和爱好，加上当时欧洲时代思潮对于比较音乐学的深

刻影响，王光祈所创导的比较音乐学，主要学术倾向明显具有这样三个特点：一是自觉立足于中华民族的本位立场，对中（东）、西方音乐的比较研究表现出浓厚的旨趣；二是特别注重于不同民族之音阶和音律（乐制）方面的比较研究（包括根据它们之间的异同，提出世界“三大乐系”的构想及其全球性传播的描述等等）；三是尽管在王光祈先生的学术中我们既能看到“进化”论的影响，又能看到“传播”论的影响，但，相信“进化”论是解释人类音乐文化变迁最基本的法则，仍是其最鲜明的倾向。

这三个特点其实也不仅仅是王光祈个人的学术风格，而是反映了当时世界性的试图用“进化”论解释一切的时代潮流，反映了比较音乐学柏林学派特别注重于音乐自身形态研究的学科特色，以及当时多数中国（包括东方）学者欲借西学之力以中兴自己民族的普遍心态。而正是这些特点，使比较音乐学自来到中国的第一天起，就带上了“我”文化的目的（通过比较，认识自己）和明显的历史音乐学的色彩（因中国有大量乐律学文献，研究中国乐律，不能不研究中国历史），并以这些特点而区别于和相联系于当时纯粹的欧洲比较音乐学。以上三条，尤其是其中的第一条和第三条，后来几乎成了我国音乐学学术传统的轴心。

王光祈先生著作甚丰，在国内发表的、属于比较学性质的、最有代表性的论著则是《东西乐制之研究》[①]和《东方民族之音乐》[②]等。此外，他的《中国音乐史》[③]等著作，无论是观点还是方法，也都受到比较音乐学很大的影响。

可能是因为王光祈先生久居国外，加上早年英逝，比较音乐学在当时国内，并没有形成相当的声势和规模。但在他前后某些学者的某些论著，如童斐（1865—1931）的《中乐寻源》[④]、孔德的《外族音乐流传中国史》[⑤]、张厚璜的《中西乐律汇通论略》和《沟通中西乐律正误》[⑥]、宋寿昌的《中西音乐发达概况》[⑦]、缪天瑞的《调和中西艺术中的中国音乐》[⑧]等，都可以认为属于这一学科范畴的研究成果。这里应当特别提到刘天华先生。我认为刘天华先生除了大家已充分强调的在“国乐改良”方面的贡献外，他在民族音乐学方面也有特殊的功绩。我们知道，民族音乐学，尤其发展到20世纪50年代以后，对于“实地考察 Fieldwork”非常强调。笔者也有

---

① 王光祈：《东西乐制之研究》，1924年成书（此版今藏中国科学院图书馆），中华书局，1996。

② 王光祈：《东方民族之音乐》1925年成书，中华书局，1929。

③ 王光祈：《中国音乐史》，中华书局，1934。

④ 童斐：《中乐寻源》，商务印书馆，1926。

⑤ 孔德：《外族音乐流传中国史》，商务印书馆，1926。

⑥ 张厚璜：《中西乐律汇通论略》，中国艺术研究院音乐研究所藏有线装稿本；《沟通中西乐律正误》，北京图书馆藏有铅印本，成书年代不详。

⑦ 宋寿昌：《中西音乐发达概况》，中正书局，1936。

⑧ 缪天瑞：《调和中西艺术中的中国音乐》，杭州杂志剪贴本，1929，藏于中国艺术研究院音乐研究所。

相同看法，甚至认为：没有实地考察，就没有民族音乐学，没有实地考察经历的民族音乐学家，不能算是真正的民族音乐学家。所以，刘天华先生当时能在这方面就有一套想法，[①]身体力行，且因此而付出自己的生命，[②]在我看来是非常伟大、非常前卫的。刘天华先生确应列为我国民族音乐学事业开一代先河的人物。

二、“民间音乐研究”时期

用民族音乐学(或比较音乐学)的眼光来看，这是一个特殊时期。这个时期的中国，几乎一直处在全民性的战争状态之中。在这种“国难当头”的情况下，人们当然很难顾得上去研究什么“世界音乐”，即使有人想从世界的宏观角度来研究中国音乐，也几乎没有条件，所以，作为王光祈先生开创的比较音乐学，到了这个时期，取而代之的，只能是以“民族救亡”为主旋律的“本土音乐”的复兴运动。可以说，这是“五四新文化运动”在战争年代里的一种特殊形式的继续。从世界范围看，则是二次大战激起的世界民族意识大觉醒的一种结果。

这个阶段的民族音乐学，有延安和重庆两个中心。

在延安方面：主要有“中国民间音乐研究会”的活动。该研究会于1939由延安鲁迅艺术学院音乐系学生发起成立，曾得到当时系主任冼星海先生的热情支持，初名为“民歌研究会”，1940年改名为“中国民歌研究会”，1941年改名为“中国民间音乐研究会”。笔者称这个时期为“‘民间音乐研究’时期”，其出处即由此而来。该会主要致力于民间音乐的收集和整理，并力图把它与音乐创作实践和“唤起民众，团结抗日”的社会政治运动结合起来。该会会刊《民间音乐研究》(1942)和编印民间音乐资料丛刊多种，如《秧歌曲选》[③]、《陕甘宁边区民歌》第一、二集[④]、《秧歌锣鼓点》[⑤]、《眉户道情集》[⑥]、《河北民歌集》[⑦]等；发表的论文有冼星海的《民歌与中国新音乐》、吕骥的《中国民间音乐研究提纲》和《民歌中的节拍形式》、张鲁的《怎样采集民间音乐》、安波的《秦腔音乐概述》和马可的《陕北土地革命时期的农民歌咏》等。[⑧]其中吕骥的《中国民间音乐研究提纲》(1942)可以说是这一时期延安方面学术实践的全面总结和勾画，可视为该时期学术取向的代表。

---

① 刘天华：《我对本社的计划》，载《国乐改进社成立刊》，1927年8月。

② 指他1932年6月赴北京天桥收集锣鼓谱，不幸染猩红热病故一事。

③ 焕之、刘炽、马可、张鲁等编：《秧歌曲选》，1944。

④ 焕之、李元庆、杜矢甲、唐荣枚、马可等编：《陕甘宁边区民歌》，1944—1946。

⑤ 焕之、徐徐等编：《秧歌锣鼓点》，1945。

⑥ 焕之、恒之、刘炽等编：《眉户道情集》，1945。

⑦ 孟波等编：《河北民歌集》，1945。

⑧ 以上论文后来均收入《民间音乐论文集》，东北书店，1948。

重庆方面，主要可以当时国立音专理论作曲组四七届同学于1946年发起成立的"山歌社"为代表。该社提出的宗旨是"以集体学习方式来收集及整理民间音乐，介绍西洋进步音乐(包括技术及批评的理论)，普及音乐教育，提高音乐水准，以达到建立民族音乐为目的"。该社社长是郭乃安先生，社员多数是作曲家和作曲理论家，音乐学家极少。所以，该社学术研究的一个尤其突出的特点是与创作实践的紧密结合，如王震亚的《五声音阶及其和声》①和配有钢琴伴奏的《中国民歌集》②等；理论方面，则编有《山歌通讯》和《西南日报》副刊《山歌》等等。所有这些活动，对当时和后来音乐学术界的研究取向都有一定影响。

这时的重庆，在学术方面，我认为可以杨荫浏先生1942—1944年间发表在《乐风》杂志上的一篇连载文章《国乐前途及其研究》③作为代表。当时杨先生在国立音专执教，正在完成他极富思想和灵感的《中国古代音乐史纲》(1944)，所以他的这篇文章写得特别有历史的眼光，其观点之精辟与深邃，今天仍不失其现实的启迪。

统观该时期的学术研究，大致有如下几个特点：

1. 集中于对本国、本(乡)土音乐的收集和整理；

2. 偏重于音乐自身特点和规律的研究；

3. 古典进化论仍是当时学术思想方法论的主要支柱；而西方古典音乐技术理论，则被用(看)作是研究中国本土音乐的基本工具和先进手段；

4. 研究目的通常是为了直接服务于当时的社会政治和音乐创作；

5. 与国际相关学术界(当时仍称"比较音乐学")基本上没有联系。

三、"民族音乐理论"时期

这个时期(主要是指"文革前")，上个阶段形成的学术力量开始汇合和相对集中，政府对这个学术领域的研究也开始有所投入。特别是以1950年中央音乐学院成立的"民族音乐研究部"④为开端，一批以"民族音乐"为研究对象的专门研究机构相继在各地建立，比较有影响的，除该研究部之外，还有如上海音乐学院(1952)和东北鲁迅艺术学院(1949)的"民族音乐研究室"等；这些院校后来又率先把这方面的研究成果纳入了专业的课堂教学，于是逐渐形成了一个通常被人们称之为"民

① 王震亚：《五声音阶及其和声》，油印本，1946；上海文光书店，1948。

② 《中国民歌集》，油印本，1945；上海中华乐社，1949。

③ 杨荫浏：《国乐前途及其研究》(上、中、下)，载《乐风》，1942年7月第2卷第4期、1943年1月第3卷第1期和1944年1月第3卷第2期。

④ 1954年改名为"民族音乐研究所"；1959年改名为"中国音乐研究所"，一度附属于中国音乐学院；1966年撤销；1973年恢复改名为中国艺术研究院音乐研究所。

族音乐理论"的研究领域、一支有相当规模的以"民族音乐"之研究和教学为己任的专业队伍和一大批学术研究成果，包括音响资料、调查报告、教材、论文和论著等等。

1964年，在当时周恩来总理的直接倡导和支持下，一所专门以保存、研究和发展中国传统音乐为宗旨的高等音乐学府——中国音乐学院成立。这件事可以看作是该学科在这一发展时期的高潮。

这一时期的学术特点主要表现为：

一、"民族音乐理论"学术架构的确立、定型和推广

就笔者所知，最早提出"民族音乐理论"这一术语，并把它用作一个独立专业名称的，是上海音乐学院的已故教授沈知白先生；接着，已故教授于会泳先生又提出了"民族音乐理论"专业最初的学术框架；而"民族音乐理论"作为一个研究领域在学术上得以相对定型和推广则可以《民族音乐概论》一书的出版为标志。沈先生提出"民族音乐理论"这个学科名称，时在1956年。是年，上海音乐学院成立民族音乐系，沈先生为主任，即创设了"民族音乐理论"专业①。沈先生曾亲口对我们说过他对于这个专业名称的一些考虑。他说："民族音乐"的概念比"民间音乐"要宽，它可以包括"宫廷音乐"、"宗教音乐"和"士大夫音乐"、"文人音乐"等等，而"民间音乐"则不能；另外，他说："研究"是一个动词或动名词，它只能指称一种行为，不适合作为一个专业或一个学术领域的名称，一个专业一个学术领域，不仅是指"研究"这个事，它还包括一系列研究出来的成果，甚至发展成为一种（理论）体系，从而表达了最终想建立中国自己的音乐理论体系的意向。

于先生提出"民族音乐理论"学术框架的时间不迟于1958年。当时我是这个专业的学生，他是这个专业的教研室主任，也是我的主课导师。他曾对我详细说过他对于这个专业的种种设想。他把"民族音乐理论"分为"纵向研究"和"横向研究"两大部分。所谓"纵向研究"，包括"民间歌曲研究"、"民族器乐研究"、"戏曲音乐研究"和"曲艺音乐研究"等四门，是属于门类性质的研究；所谓"横向研究"是在上述"纵向研究"的基础上进行综合性专题研究，所以又称"综合研究"，包括："腔词关系研究"、"句式研究"、"结构规律研究"、"宫调研究"、"唱腔与伴奏关系研究"和"润腔研究"等，都是民族特性极强的研究课题，由他亲自开课。于先生在提出这个学科框架的同时，还非常强调两点。一是强调学习西方作曲"四大件"的重要性。他说，一个"民族音乐理论"专业的学生必须有"两个四大件"的扎实基础，指的就是上面说的"纵向研究"的"四大件"和西方作曲技术理论的"四大件"。对于"民族音乐四大件"，他主张"要熟悉得像中药铺的'撮老'熟知每味中药放在哪个抽屉里的程度，以便随时'信手拈来'"；对于"西洋作曲四大件"则"不仅要知其然，还要力求去知其所以然，这样才可能防止

---

① 后改名为"音乐理论系"，今称"音乐学系"。

生搬硬套”。所以，那个时候，我们“民族音乐理论”专业的学生，除了要学民族的一套外，还必须同作曲系学生一起接受西洋作曲技术理论的严格训练。他的另一个思想就是：非常重视上述种种理论性专题研究在音乐创作和音乐表演等艺术实践领域中的应用。如从1958年起，他就曾用两个学年的时间给我们开过一门名叫“曲调写作”的课。主要是讲“宫调理论”和“句式、结构规律”，也就是后来他“综合研究”课中“宫调”、“句式”和“结构”三个专题。上课方式是通过旁征博引，归纳出从“上下句对仗”到“起平落”、“起转落”的一整套中国传统音乐曲式结构和调式、转调的规律特点，并把它们与西方有关曲式结构和转调理论进行比较，尤其注重音乐乐思展开所用种种“绝招”(手法)的介绍，并要我们课后“步其格律”进行写作，通常一星期要写二三十支曲调，每周还为我们改题，学生受益极深；1962年，他正式给我们开设“综合研究”，计划讲六个专题(上列)，结果，单是“腔词关系研究”一章，就讲了一年，照样要求做题、改题；此外，在1961—1962年间，他还曾对我详细讲过他关于建立“润腔学”的一套构想，要我做他这方面研究的助手。我们知道，“润腔”的概念是他提出来的；“润腔学”的构想也是他的创造。这是一门全新的学科。按照他的构想，这门学科将对中国(传统)音乐中过去那种通常认为非常难以捉摸的所谓“神韵”作出“像国际音标‘音素’那样的”“风格元素”的系统规范，并对每个元素的机理作出描述，再编出成套练习曲，使之成为可在课堂上进行系统训练的教材，使过去往往需师傅几十年口传心授才能习得的这种技艺，有可能通过对这些“元素”及其“组合”的训练而使学生在较短的时间内掌握，成为一种能自觉驾驭的、得心应手的技巧。他认为，这不但对歌唱家、演奏家非常有用，作曲家在懂得这些符号(元素)的意义后，就可借助这些符号，把心中原来无法用乐谱表达的种种风格要求在谱上标出，唱(奏)者因已经过训练而能立即作出相应的反应。从这些例子可以看到，于会泳先生关于“民族音乐理论”学术框架的构想，一方面考虑了理论本身的系统和完整性，另一方面还充分考虑了它们与实践和应用的关系，是一个很好的方案。但当时，他蓝图上的很多课程几乎还是一片空白。所以当时我们做学生，有些课程的所谓“上课”，实际上是在他指导下直接参与备课和编教材，在实际工作中进行学习。①

《民族音乐概论》一书由中国音乐研究所挑头，于1960年组织全国音乐、艺术院校部分师生及部分单位的音乐工作者同该所研究人员共60人集体编写，由郭乃安等先生统修而成，并于1964年作为中央音乐学院民族音乐课试用教材正式出版。此书在民族音乐分类问题上与那时上海提出的“四大类”分类法大同小异，区别仅在于增加了“歌舞和舞蹈音乐”一类，又在“民歌”中增加了“古代歌曲”，合称“民歌和古代歌曲”。这就是所谓“五大类”的由来。这本书出版后，很快就成为全国各院校民族音乐课程的重要参考资料；之后，“民族音乐理论”作为一个专业，也

① 本人曾在他指导下参与“民歌研究”课的资料收集和分析两个学年。

就从学术上被确认和稳定下来。

这个时期出现的学术性论著和谱集很多，不能一一列举。论著如中国音乐研究所编的《民族音乐研究论文集》（三集）[1]、《河曲民歌采访专集》[2]、《湖南民间音乐普查报告》[3]、于会泳的《单弦牌子曲分析》[4]、夏野的《戏曲音乐研究》[5]、赵宋光的《论五度相生调式体系》[6]等；谱集有中国音乐研究所编的《中国民歌》[7]和《十二卡姆》[8]等；包括1980年以来陆续出版的某些著述，如高厚永的《民族器乐概论》[9]、叶栋的《民族器乐的体裁与形式》[10]、袁静芳的《民族器乐》[11]、江明惇的《汉族民歌概论》[12]、宋大能的《民间歌曲概论》[13]，以及武俊达的《昆曲唱腔研究》[14]和刘国杰的《西皮二黄音乐概论》[15]等，实际上都是这个时期积累起来的教学、研究成果。它们连同《民族音乐概论》一起，体现了"民族音乐理论"时期的典型学术风格。

20世纪80年代以来，"民族音乐学"传入中国后，有人把"民族音乐理论"时期的上述种种研究，归到了两个学科名目之下，一称"乐种学"[16]，主要包括以"五大类"为纲的、属于"类"的体系性描述；一称"形态学"[17]，大多是关于音体系形态结构规律和风格特征的研究。笔者认为："乐种学"和"形态学"，不但是中国"民族音乐理论"最成熟、最有特色的两个代表性领域，也是中国发展民族音乐学不可或缺的基石。

二、实地考察工作的深入开展和音乐采集、整理范围的扩大

实地考察和收集民族民间音乐的活动，国内通常称为"采风"。这一时期最有影响、最有代表性的"采风"活动有两次：一次是1953年由中央音乐学院民族音乐

---

① 中央音乐学院民族音乐研究所编：《民族音乐研究论文集》，音乐出版社，1956年9月出版第1集，1957年11月出版第2集，1958年3月出版第3集。

② 中央音乐学院民族音乐研究所编：《河曲民歌采访专集》，晓星等执笔，音乐出版社，1956。

③ 中国音乐研究所编：《湖南民间音乐普查报告》，音乐出版社，1960。

④ 于会泳：《单弦牌子曲分析》，上海音乐出版社，1957。

⑤ 夏野：《戏曲音乐研究》，上海文艺出版社，1959。

⑥ 赵宋光：《论五度相生调式体系》，上海文艺出版社，1965。

⑦ 中国音乐研究所编：《中国民歌》，音乐出版社，1959。

⑧ 中国音乐研究所编：《十二卡姆》，音乐出版社，1960。

⑨ 高厚永：《民族器乐概论》，江苏人民出版社，1981。

⑩ 叶栋：《民族器乐的体裁与形式》，上海文艺出版社，1983。

⑪ 袁静芳：《民族器乐》，人民音乐出版社，1987。

⑫ 江明惇：《汉族民歌概论》，上海文艺出版社，1982。

⑬ 宋大能：《民间歌曲概论》，人民音乐出版社，1979。

⑭ 武俊达：《昆曲唱腔研究》，人民音乐出版社，1987。

⑮ 刘国杰：《西皮二黄音乐概论》，上海音乐出版社，1989。

⑯ 陈应时：《开创民族音乐形态学的新局面》，载《中国音乐》，1984年第4期。

⑰ 董维松：《中国传统音乐学与乐种学及分类法》，载《中国音乐学》，1988年第2期。

研究所组织进行的，对于山西河曲地区民间歌曲的采访活动，这是当时就一个地区的一个“乐种”进行调查的范例；一次是1956年中国音乐研究所组织进行的，对于湖南民间音乐的普查，这是对于一个更大地域范围内的“民族民间音乐”进行全面调查的一个范例；此外，从民族音乐学方法论角度看，还值得提到的是，1958年部分音乐工作者参加了中央民族事务委员会组织的“全国少数民族调查”。这本是推进音乐学与民族学结合发展的极好机遇，可惜当时还缺少某些必要的条件，所以调查结束后，未能作为一种学术方法坚持下来。尽管如此，在这种同民族学等其他人文学科相结合的调查中，还是有学者跨出了单纯音乐学的门槛，作出了开拓性的贡献，特别是方暨申先生对于侗族音乐文化，特别是“侗族大歌”和“拦路歌”的深入调查和研究。今天看来，他当时所用的研究方法，与文化人类学家强调的所谓“住居体验”和民族音乐学之对于所谓“Fieldwork”的规范要求非常类似，至今都不是民族音乐学家所能普遍做到的。

总起来说，这一阶段在实地考察方面取得的成绩是很大的，如新疆的十二木卡姆、贵州的侗族大歌，以及西安古乐、北京智化寺音乐、苏南吹打、福建南音等等，都是这时期极有价值的发掘。这时期实地考察工作的特点是：采集范围，从最初偏重于汉族音乐“五大类”，逐步扩展到了许多少数民族和边缘地区；采集目的，从开始更注重“为创作服务”，而逐渐转向对音乐学自身建设的关注；采集方法，则从开始更偏重于“音乐声”本身，而逐渐意识到了与“音乐声”相关之某些人文背景的重要；在个别学者身上，还出现了与人类学相结合的动向。

三、领域的拓宽，特别是对所谓“东方音乐”和“亚非拉音乐”的关注

对欧洲以外传统音乐文化的关注，实际上在“民族音乐理论”提出的初期已见端倪。最初注意到这件事的，还是沈知白先生，时间当不会晚于1959年的夏天。因为正是那年夏天，沈知白先生曾选择笔者从其修习名为“东方音乐”的课程。当时该课还未成形，所谓“学习”，就是在先生指导下帮先生去图书馆查阅有关资料，而先生的指导，说的就是“比较音乐学”的方法。先生认为，在“民族音乐理论”专业中开设“东方音乐”，可以扩大学生的视野，帮助学生从更宏观的人类音乐文明的背景中去认识自己。所以，我认为，沈先生把“东方音乐”课程是看作“民族音乐理论”的一个组成部分，而不是把它简单地划在所谓“外国音乐”之中，这是沈先生对于“民族音乐理论”专业的又一重要贡献。

1964年，中国音乐学院成立，开设了“亚非拉音乐”专业，并请沈知白先生任教，院长安波、马可也都亲自讲授越南音乐和印度尼西亚音乐。从发展民族音乐学的立场来说，这又是一个非常可喜的动向。但主要是由于当时国际、国内政治环境所限，这种跨国、跨文化的比较研究，大多依靠文献资料的翻译和少量音响，很难有真正的实地考察，基本上只是纸上谈兵。

当时与中国音乐学术界能够交往的，主要是“社会主义阵营”国家。而民族音乐

学(比较音乐学)在"社会主义阵营"中比较发达的,主要是匈牙利等东欧国家。所以,诸如巴托克、柯达依和萨波奇的民间音乐研究风格曾对中国"民族音乐理论"的发展有过一定影响。通过以上回顾,我们可以看到:这个时期,中国对于本土音乐的研究有了相当的开展,体系性的学术架构也已初步建立,而且已把视野扩展到了整个"东方"和所谓"亚非拉"地区。而这种发展,主要是靠了政府的支持以及"中央"、"中国"和"上海"等高等音乐院校科研和教学的推动,竟至扩展、影响到全国去的。但由于直接的比较音乐学传统在抗战爆发之后其发展受到严重影响,20 世纪 50 年代以全新姿态在美国崛起的民族音乐学,也因政治、经济、文化等各方面与西方世界的阻隔而未能及时介绍进来,所以,该时期的研究始终没有能同国际学术界真正接轨。从学术思想和研究方法看,总体上说,还是承袭了"民间音乐研究"阶段的传统,即:把西方传统的"基本音乐技术理论体系"看作是对本民族传统音乐进行收集、整理和"自身规律"之研究的普遍适用的基本工具(不排斥个别学者在个别方面有所突破);在价值观方面,即使是在这个领域里,也仍在相当程度上受到"欧洲中心"论的影响;加上西方"正统"音乐学狭隘的音乐本体观念的束缚等等,当时大部分学者都普遍希望通过这种单纯的、对于本民族传统音乐的形态学性质的研究来建立起中华民族"自己的"音乐理论体系。今天,用民族音乐学的眼光来看,未免显得有些"闭塞"。但用历史的眼光看,这也是中国学者当时唯一可能的选择和做法。

现在,如果我们把当时的"民族音乐理论"(包括"东方音乐 / 亚非拉音乐")同民族音乐学做个比较,我们不难发现两者既相通又不同的两面。所谓"相通"是指:两者面对的主要研究对象,都是"欧洲艺术音乐之外"的"传统音乐",都需要以实地考察作为研究的基础等;"不同"在于:"民族音乐学"通常是面对世界各民族的音乐,且多侧重于不同文化间的比较,是"外向"的,而"民族音乐理论"尽管也包括了"东方"和所谓"亚非拉"地区,但它的主体,却是中国学者研究中国自己的传统,相对比较"内向"。这一点,也正是某些民族音乐学者认为"民族音乐理论"与"民族音乐学"不是一回事的最主要的依据。诚然,民族音乐学确实曾经特别强调对所谓"异文化"的研究。这种强调,在笔者看来,具有方法学意义,是绝对必要的。因为笔者深感:没有"异文化"研究的经验,就很难做到"跳出"自己文化圈子去比较"超脱"地观照自己。但这只是问题的一个方面。另一方面是,我们也还应当看到,二次大战后的民族音乐学,特别是发展到 20 世纪 70 年代末、80 年代初,它已大不同于它前身的特点之一,就是许多"内文化研究"被公认为是民族音乐学性质的研究。这不仅早已成为事实,而且也同样有方法学的意义。因为,当代民族音乐学家已经开始意识到:归根到底,只有属于文化圈子里的人对其文化中之音乐的认识和理解才是最权威的;而以往的民族音乐学的一个重大缺憾,恰恰就是因片面强调所谓"客观"而忽视了圈内人关于其自身音乐文化的种种体验。所以,用当代民族音乐学的观点看,"民族音乐理论"与民族音乐学,不是远了,而是反而近了。至于,民族音乐学之基于上述立场必然引发出来的诸

如“音乐不仅是一种艺术，且是一种文化”的观点和“文化相对”的观点等等，对于“民族音乐理论”来说，本来就应当是非常有用的思想武器。所以，笔者始终坚信：促使两者在国际通用学科名称下的“接轨”，以实现“优势互补”不但是必要的，也是完全可能的。这种结合有利于把“民族音乐理论”提升到一个更宏观、更开放、更科学和更富有活力的境界；也有助于我们对民族音乐学这一国际性学科作出我们中国人的贡献。因此，“民族音乐理论”经过所谓“无产阶级文化大革命”的严重摧残和破坏，迎来“民族音乐学”时期新的蓬勃发展，实在是一种历史的必然。

四、“民族音乐学”时期

“比较音乐学”更名后的“民族音乐学”于20世纪70年代末，由上海音乐学院音乐研究所廖乃雄、罗传开等人首先在该院内部油印资料“上音译报”上发表介绍性译文引入中国。接着，在笔者倡议下，由高厚永先生牵头，由笔者和赵后起、杜亚雄等共同参与，经一年半筹备，终于1980年8月，在十分艰难的情况下，在南京艺术学院举办了首届“全国民族音乐学学术讨论会”，开始在全国范围内提倡此学。所以后来，一般就把这次会议看作中国推进民族音乐学的起点。但鉴于中国早在20世纪20年代就有了王光祈先生开创的民族音乐学传统，鉴于当代民族音乐学与“民族音乐理论”存在着诸多的相通之处，笔者则始终把此事看成民族音乐学在中国的发展进入第四期的一个标志，有意想把“民族音乐学”和“民族音乐理论”加以“整合”，通过一代人努力，建立起既与国际学术界相通，又适应于我国国情的民族音乐学的中国学派。

然而，事情从一始就有争议，焦点主要是学科名称问题：

为了说清楚这个问题，先得交代“民族音乐学”一词的由来。

关于这一点，就笔者所知，第一个把 ethnomusicology(以下用到该词英文时，均缩写为“EML”)翻译成“民族音乐学”的，是上海音乐学院音乐研究所的罗传开先生。罗是从日文转译此词的。我们知道，“EML”一词译成日文，用的就是“民族音乐学”五个汉字。所以，罗从日文转译此词时，把它直接译成汉语的“民族音乐学”是合情合理、顺理成章的。但我们上面提到，汉语早在20世纪30年代末、40年代初，“民族音乐”一词已成为“习语”，专门用来特指中国历史上流传下来的中国音乐，以相对于20世纪中国人学了西方音乐技术理论之后写出来的“新音乐”(这里只是“新音乐”一词的一种理解)。后来，“新音乐”发展成为“中国音乐”的主流，“新”字遂被省略，就几乎潜取了“中国音乐”的地位。这样，当人们要明确指称“历史上流传下来的中国音乐”时，“音乐”一词的前缀“民族”就变得更加不能舍去了。显然，在这样的语境中，汉语“民族音乐学”确实非常容易被理解为是“民族音乐”之“学”，即所谓“研究中华民族传统音乐的学问”，等于原来狭义的“民族音乐理论”。但“民族音乐学”作为EML的汉语对应译法，其中的“民族”和“音乐”实际上是“民

族学 ethnology"与"音乐学 musicology"两个词的复合；或者更准确地说，是用"民族学"的词根"ethno-"来修饰"音乐学"，是为了确定它作为音乐学的一个学科分支的主要方法学特征，强调它是一种"考虑到音乐之文化属性的"音乐学研究。所以"民族音乐学"与"民族音乐理论"这两个词在汉语语境中发生的"词义场"混淆，是这场争论的症结和导火线。

这场争论从 1980 年到大约 1987 年间曾出现过几次高潮，现在似乎已经冷却。但分歧或许依然存在。现在的实际情况是：有人继续沿用《中国大百科全书·音乐舞蹈卷》(1989)提出的译法，把"民族音乐学"称作"音乐民族学"；有人主张改立"音乐文化学"(赵宋光：《音乐文化的分区多层描述》1992)，有人提出了"音乐文化人类学"(萧梅、韩锺恩：《音乐文化人类学》1991)，也有人则主张"重建"比较音乐学(管建华：《比较音乐学的重建》，1995)当然，也还有学者坚持使用"民族音乐理论"，或把"民族音乐理论"称为"中国(传统)音乐学"的。

笔者认为，坚持"民族音乐理论"或欲建立"中国(传统)音乐学"者、主张用"音乐文化人类学"或"重建""比较音乐学"者，均可另当别论。因为这些名称无论中文还是英文，在字面上都与 EML 没有直接关系。唯独"音乐民族学"一词，因作为 EML 一词的汉语对应词来使用的，所以需要商榷：

很明显，英文 EML 一词中，"musicology"是根词，而中文"音乐民族学"一词的根词却是"民族学"。所以，如果要把"音乐民族学"再译回英文，严格讲，就得译成："music-ethnology"。但是，就笔者所知，英文里是没有这个词的。所以笔者认为，这种变通译法并不妥当。

也有人对 thno-译作"民族"提出异议，认为应译成"人种"或"种族"，这样就可以回避与"民族音乐理论"的混淆。

但就笔者所知，在民族学界，围绕着 ethnology 一词的汉语译法问题，在本世纪初早就有过争论，结果是蔡元培先生发表了"一锤定音"的文章《说民族学》(1925)。自此起，把 ethnology 译成"民族学"即为当时和现在(包括海峡两岸在内)的中国民族学界所公认，成为定论。这场争论的关键是明确了一个概念：所谓"人种"，是"种族"概念，与基因和血统有关，属于体质人类学研究的范围；而"民族"，是"文化"概念，是指经过长期"整合 integration"历史形成的人群集团，是文化单元，属于文化人类学研究的范围。"民族"与"种族"固然有关，但两个概念的着眼点有所不同。所以笔者认为，ethno-的译法问题，除非是民族学界提出异议[1]，民族音乐学作为音乐学向民族学的一种延伸，最好还是尊重民族学界的意见。至于认

---

[1] 如汤正方译[苏]A. C. 托卡列夫著《外国民族学史》前言之"译注"认为 ethnology 应译为"族类学"或"族体学"。但正如"译注"所说："由于涉及学科名称，事关重大，故在名称变化之前，译者沿例，仍作旧译"，采取了慎重的态度。

为 ethno-有“种族歧视色彩”的批评，更是不能成立。因为一个词在历史上可能有过这样、那样的语义，但随着时间的推移，它是可以变的。ethno 也一样，特别是当它作为学科名称“民族学”的词根使用时更是如此。

所以，除非找到能作为 EML“等价词”来使用的、现成的另一个英文词，或是学科本身易名[①]，那么，EML 一词的最贴切的汉语对应译法，就“命中注定”只能是“民族音乐学”五个汉字。

笔者认为：在学术上有意见分歧，完全可以“智仁相见”。但有一点必须看到：无论是思想观念、研究方法，还是研究的范围等等，这十多年来，“民族音乐学”与“民族音乐理论”之间已有了相当多的渗透、吸收和融合，而且这种交融，确实客观上推动了我国这一学术领域本身的发展，这总是事实。因此，笔者认为，中国的民族音乐学在原来民族音乐理论(“乐种学”和“形态学”)的基础上已经迅速发展起来，其中，除了原有乐种学和形态学自身的继续发展外，民族音乐学则开拓了许多新的研究天地，推进了学术研究的深度和广度。对于这种新的开拓，笔者在 1990 年发表的《民族音乐学十年》一文中曾作过讨论，现根据这几年情况的发展，补充介绍如下：

1. 国外民族音乐学文献的编译和出版：其中已编译出版的书著约一二十种，重要论文一百多篇。这些译著中，有幸得以完整、独立出版的有：萨波奇·本采的《旋律史》[②]、萨米·哈菲兹的《阿拉伯音乐史》[③]、伊庭孝的《日本音乐史》[④]、恩克蒂亚的《非洲音乐》[⑤]、艾琳·索森的《美国黑人音乐》[⑥]、斯洛尼姆斯基的《拉丁美洲音乐》[⑦]、罗伯特·亨特的《十九世纪东方音乐文化》[⑧]等，其中除极个别者外，大多是一个国家、一个民族或一个地区音乐文化的系统介绍；而偏重于方法学性质的著作，除埃利斯的《各种民族之音阶》[⑨]、巴托克的《匈牙利民歌》[⑩]、洛马克斯的《歌唱测音体系》[⑪]和《旋律史》等极少论著有机会得以油印完整出版外，绝大多数是经过节选和译编的版本，收入在为数极少的几种“译文集”中，如：《民族音乐学译文

---

① 关于这门学科的名称，国际上有过多种议论，如早先提出的改用 world musicology 的建议，去掉前缀“ethno-”成为真正名副其实的 musicology 的建议，以及近年来提出的改用 intercultural musicology 的建议等等。

② 萨波奇·本采：《旋律史》，人民音乐出版社，1983。

③ 萨米·哈菲兹：《阿拉伯音乐史》，人民音乐出版社，1980。

④ 伊庭孝：《日本音乐史》，人民音乐出版社，1982。

⑤ 恩克蒂亚：《非洲音乐》，人民音乐出版社，1982。

⑥ 艾琳·索森：《美国黑人音乐》，人民音乐出版社，1983。

⑦ 斯洛尼姆斯基：《拉丁美洲音乐》，人民音乐出版社，1983。

⑧ 罗伯特·亨特：《十九世纪东方音乐文化》，中国文联出版公司，1985。

⑨ 埃利斯：《各种民族之音阶》，方克、孙玄龄译，中国艺术研究院音乐研究所内部资料，1985。

⑩ 巴托克：《匈牙利民歌》，金经言译，中国艺术研究院音乐研究所内部资料，1985。

⑪ 洛马克斯：《歌唱测音体系》，章珍芳译，中国艺术研究院音乐研究所内部资料，1986。

集》①、《音乐与民族》②、《EML 理论·方法·应用》③和《中国音乐》编辑部的"95 增刊"《全球视野的音乐文化研究》及其续集《全球文化视野的音乐教育》(1995)以及人民音乐出版社编辑出版的"词条汇辑"《民族音乐学》(1988)等,反映了比较音乐学时代从埃利斯到萨克斯,以及岸边成雄等东西方比较音乐学者的主要学术取向:孔斯特、西格、麦卡勒斯特、梅里亚姆、涅特尔、考林斯基和胡德等老一代民族音乐学者的主要学术思想,以及诸如恩克蒂亚、赖斯,以及山口修等 20 世纪 70 年代以来东西方民族音乐学家思考的动向。

2. 学科方法论的研究,包括对中国在这个领域里以往研究实践的历史性回顾和针对中国国情的学科方法学探讨,主要论著如:高厚永的《中国民族音乐学的形成和发展》④、吕骥的经修改后重新发表的《中国民间音乐研究提纲》⑤、董维松、沈洽的《民族音乐学问题》⑥、沈洽的《民族音乐学研究方法导论》⑦、《"融入"与"跳出"——民族音乐学之"道":关于"局内人"与"局外人"的思考》⑧、《音乐文化的双视角观照——民族音乐学的一种新定位》⑨、萧梅、韩锺恩的《音乐文化人类学》⑩、管建华的《比较音乐学的重建》⑪、王耀华的《中国音乐的跨文化比较》⑫和杜亚雄的《民族音乐学的研究方法及其目的》⑬等。

3. 民族音乐志学的研究和民族音乐志的修纂:其中属于民族音乐志学性质的研究有沈洽的《民族音乐志的理论与架构》⑭、杜亚雄的《采风工作的方法与步骤》⑮和伍国栋的《实地调查的经验积累和科学意义及作用的再认识》⑯等;已经出版的志书类

---

① 董维松、沈洽编:《民族音乐学译文集》,中国文联出版公司,1985。

② 《音乐与民族》,上海音乐学院与安徽艺术研究所内部资料,1984。

③ 《EML 理论·方法·应用》,古宗智译,贵州艺术专科学校内部资料,1992。

④ 高厚永:《中国民族音乐学的形成和发展》,载《音乐研究》,1980 年第 4 期。

⑤ 吕骥:《中国民间音乐研究提纲》,载《音乐研究》,1982 年第 2 期。

⑥ 沈洽:《民族音乐学问题》,载《音乐研究》,1982 年第 4 期。

⑦ 沈洽:《民族音乐学研究方法导论》,载《中国音乐学》,1986 年第 1、2、3 期。

⑧ 沈洽:《"融入"与"跳出"——民族音乐学之"道":关于"局内人"与"局外人"的思考》,载《音乐研究》,1994 年第 4 期。

⑨ 沈洽:《音乐文化的双视角观照——民族音乐学的一种新定位》,载《中央音乐学院学报》,1995 年第 3 期。

⑩ 萧梅、韩锺恩:《音乐文化人类学》,广西科学技术出版社,1993。

⑪ 管建华:《比较音乐学的重建》,载《中国音乐》,1995 年第 1 期。

⑫ 王耀华:《中国音乐的跨文化比较》,载《中国音乐学》,1993 年第 1 期。

⑬ 杜亚雄:《民族音乐学的研究方法及其目的》,载《人民音乐》,1984 年第 6 期。

⑭ 沈洽:《民族音乐志的理论与架构》,全国民族音乐学第三次年会发表,1984 年贵阳。

⑮ 杜亚雄:《采风工作的方法与步骤》,载《中央音乐学院学报》,1985 年第 2 期。

⑯ 伍国栋:《实地调查的经验积累和科学意义及作用的再认识》,载《中国音乐》,1995 年第 1 期。

著作则有：赵沨主编的《中国乐器》①、袁炳昌等人的《中国少数民族乐器志》②、杨秀昭等人的《广西少数民族乐器志》③、张兴荣等人的《云南乐器王国考察记》④、刘东升等人的《中国乐器图鉴》⑤和《中国乐器图志》⑥、伍国栋等人的《白族音乐志》⑦、何芸等人的《瑶族民歌》⑧和王镇华等人的《中华音乐风采录》⑨等；此外，姚刚在笔者建议和指导下，还开始了"城市民族音乐学"性质的研究，完成了题为《北京人的"通俗音乐"生活》的调查报告⑩等。

4. 文化地理学性质的研究：如杨匡民的《民族旋律地方色彩的形成及色彩区的划分》⑪、苗晶、乔建中的《论汉族民歌近似色彩区的划分》⑫、乔建中的《音地关系论》⑬、李惟白的《民族音乐文化色块论》⑭、沈洽的《中国——汉民族的音乐》⑮和《中国南方少数民族音乐》⑯等。

5. 文化史性质的研究：所谓"文化史性质的研究"，是指以断定在现存的传统音乐基料中有历史性遗存为前提，从而设计出某种方法试图从遗存中抽理出音乐变迁之历史头绪或对某些史实进行印证。中国由于幅员辽阔、历史久远，人类多种文化基因在这块土地上曾有过许多接触和交融，所以无论是现存传统音乐基料，还是历史文物或文物考古，资料极其丰富，而且成分复杂。这是开展文化史性质之研究的有利条件。

至少有两种不同学术背景的学者参与了这种研究：一种主要是中国古代音乐史家和音乐考古学家，他们往往是以文献研究和文物考古为轴心，去发现和寻找现存传统音乐中的历史遗存及其年代学特征，称为"逆向研究"和"旋律考古"，20世纪80年代曾热极一时的"古谱寻声／古谱解读"，有时也借用这种方法；另一种主

① 赵沨主编：《中国乐器》，现代出版社，1991。

② 袁炳昌等：《中国少数民族乐器志》，新世界出版社，1986。

③ 杨秀昭：《广西少数民族乐器志》，漓江出版社，1990。

④ 张兴荣：《云南乐器王国考察记》，中国音乐家音像出版社，1995(视听资料)。

⑤ 刘东升：《中国乐器图鉴》，山东教育出版社，1992。

⑥ 刘东升：《中国乐器图志》，轻工业出版社，1987。

⑦ 伍国栋：《白族音乐志》，文化艺术出版社，1992。

⑧ 何芸：《瑶族民歌》，文化艺术出版社，1987。

⑨ 王镇华：《中华音乐风采录》，中国文联出版公司，1994。

⑩ 姚刚：《北京人的"通俗音乐"生活》，中国音乐学院音乐学系1993届本科生毕生论文。

⑪ 杨匡民：《民族旋律地方色彩的形成及色彩区的划分》，载《中国音乐学》，1987年第1期。

⑫ 苗晶、乔建中：《论汉族民歌近似色彩区的划分》，载《中央音乐学院学报》，1985年第1、2期。

⑬ 乔建中：《音地关系论》，"中国音乐与亚洲音乐研讨会"(香港)发表，1988。

⑭ 李惟白：《民族音乐文化色块论》，"全国民族音乐学第三次年会"(贵阳)发表，1984。

⑮ 沈洽：《中国——汉民族的音乐》，载《日本音乐·亚洲音乐》别卷·Ⅰ，[日]岩波书店，1989。

⑯ 沈洽：《中国南方少数民族音乐》，美国嘉论音乐百科词典(出版中)。

要是民族音乐学家，则多以对现存音乐基料的调查和研究为基点，参照文献、文物和其他资料，以构拟其历史流变的格局，如杨匡民的《湖北民歌三声腔及其组织结构》[1]、杜亚雄的《锡伯族和满族民歌的比较研究》[2]、费师逊的《从珠江地域民歌的比较中看古族遗音》[3]、沈洽的《中国南方少数民族音乐》等，但都各有主张，一切似乎还都只是在摸索之中。

6. 跨文化比较研究：如罗传开的《中国日本近现代音乐史上的平行现象》[4]、焦杰的《长安古乐与日本民族调式比较》[5]、李石根的《日本雅乐与西安鼓乐的比较研究》[6]、王耀华的《琉球·中国音乐比较论》[7]和《日本冲绳音乐考察与中琉音乐文化之比较研究》[8]、赵佳梓的《五旦七声与七调碑的比较研究》[9]、杜亚雄的《裕固族西部民歌与有关民歌之比较研究》[10]、张瑞的《匈牙利民歌同我国某些民歌相似的原因》[11]、丁寒的《阿拉伯音乐与西洋音乐艺术结构差别初探》[12]、周菁葆《维吾尔与伊斯兰诸国的古典音乐比较》[13]、王雪的《试谈墨西哥民间音乐在拉丁美洲音乐中的地位》[14]、李昕的《北美印第安民歌同我国阿尔泰语系若干民族民歌的共同音乐特征》[15]、伍国栋的《缅甸民族乐器与缅中民族乐器之联系与比较》[16]等等："中西比较"是我国"跨文化比较"中的一个世纪性关怀主题，这方面讨论很多，20 世纪 80 年以来论著举例来说有：钱仁康的《中西曲式之比较研究》[17]、沈洽的《音腔

---

① 杨匡民：《湖北民歌三声腔及其组织结构》，"全国民族音乐学第一次学术讨论会"（南京）发表，1980。

② 杜亚雄：《锡伯族和满族民歌的比较研究》，载《中国音乐》，1985 年第 1 期。

③ 费师逊：《从珠江地域民歌的比较中看古族遗音》，"中国传统音乐学会第八次年会"（福州），1994。

④ 罗传开：《中国日本近现代音乐史上的平行现象》，载《音乐研究》，1987 年第 3 期。

⑤ 焦杰：《长安古乐与日本民族调式比较》，载《交响》，1987 年第 1 期。

⑥ 李石根：《日本雅乐与西安鼓乐的比较研究》，载《中央音乐学院学报》，1987 年第 4 期。

⑦ 王耀华：《琉球·中国音乐比较论》，日本出版。

⑧ 王耀华：《日本冲绳音乐考察与中琉音乐文化之比较研究》，载《艺术探索》，1989 年第 2 期。

⑨ 赵佳梓：《五旦七声与七调碑的比较研究》，载《比较音乐研究》，1993 年第 2 期。

⑩ 杜亚雄：《裕固族西部民歌与有关民歌之比较研究》，载《中国音乐》，1982 年第 4 期。

⑪ 张瑞：《匈牙利民歌同我国某些民歌相似的原因》，载《音乐研究》，1985 年第 2 期。

⑫ 丁寒：《阿拉伯音乐与西洋音乐艺术结构差别初探》，载《阿拉伯世界》，1987 年第 3 期。

⑬ 周菁葆：《维吾尔与伊斯兰诸国的古典音乐比较》，载《中国音乐学》，1988 年第 1 期。

⑭ 王雪：《试谈墨西哥民间音乐在拉丁美洲音乐中的地位》，载《中央音乐学院学报》，1985 年第 3 期。

⑮ 李昕：《北美印第安民歌同我国阿尔泰语系若干民族民歌的共同音乐特征》，载《音乐研究》，1987 年第 4 期。

⑯ 伍国栋：《缅甸民族乐器与缅中民族乐器之联系与比较》，载《民族音乐》，1986 年第 1 期。

⑰ 钱仁康：《中西曲式之比较研究》，载《音乐艺术》，1988 年第 1 期。

论》[1]以及蒋一民的《关于我国音乐文化落后原因的探讨》[2]等。

7. 中国以外非欧传统音乐文化的研究：这方面随着我国政府改革开放步伐的加大，国际间学术交流以及到境外作实地考察的机会也逐渐增多，所以也比较活跃。可以说，这十多年来，其成果比整个“民族音乐理论”时期还多。其中除前面提到的译著外，比较重要的论著如：王耀华的《日本疏球[二四]谱溯源》[3]、罗传开的《日本的音名与传统阶名》[4]、陈露茜《印度的传统音乐》[5]、陈自明的《印度“拉格”初探》[6]、赵佳梓的《石头与印度》[7]、李一丁的《巴基斯坦的音乐》[8]、陈自明《缅甸民族乐器考察》[9]、毛继增的《柬埔寨民族乐器采访录》[10]、侯军的《不同文化背景中的菲律宾音乐》[11]、刘茜的《南朝鲜的乐器与音乐理论》[12]、章叶的《阿根廷的音乐和音乐生活》[13]、王雪的《探索印第安人音乐的随笔》[14]、张伟华的《美国加州朱玛什印第安人部落的一次采风札记》[15]、陈自明的《爱斯基摩人的音乐》[16]、金文达的《中亚地区的音乐》[17]、徐荣坤的《阿拉伯调式点滴》[18]、刘亚平的《阿尔及利亚的民族音乐》[19]、鲁松龄的《阿尔及利亚与突尼斯的传统音乐》[20]、易如成的《埃及民间音乐浅谈》[21]、陈铭道的《非洲音乐的节奏组织原则》[22]以及最近出版的俞人豪、陈自明的

---

① 沈洽:《音腔论》,载《中央音乐学院学报》,1982年第4期、1983年第1期。

② 蒋一民:《关于我国音乐文化落后原因的探讨》,载《音乐研究》,1980年第4期。

③ 王耀华:《日本疏球[二四]谱溯源》,载《乐府新声》,1985年第1期。

④ 罗传开:《日本的音名与传统阶名》,载《交响》,1989年第4期。

⑤ 陈露茜:《印度的传统音乐》,载《音乐研究》,1989年第4期。

⑥ 陈自明:《印度“拉格”初探》,载《中央音乐学院学报》,1983年第3期。

⑦ 赵佳梓:《石头与印度》,载《音乐爱好者》,1989年第6期。

⑧ 李一丁:《巴基斯坦的音乐》,载《中国音乐》,1987年第3期。

⑨ 陈自明:《缅甸民族乐器考察》,载《乐器》,1986年第6期。

⑩ 毛继增:《柬埔寨民族乐器采访录》,载《乐器》,1986年第1、2期。

⑪ 侯军:《不同文化背景中的菲律宾音乐》,载《比较音乐研究》,1994年第2期。

⑫ 刘茜:《南朝鲜的乐器与音乐理论》,载《中国音乐》,1989年第3期。

⑬ 章叶:《阿根廷的音乐和音乐生活》,载《人民音乐》,1982年第8期。

⑭ 王雪:《探索印第安人音乐的随笔》,载《音乐研究》,1985年第1期。

⑮ 张伟华:《美国加州朱玛什印第安人部落的一次采风札记》,载《音乐研究》,1985年第1期。

⑯ 陈自明:《爱斯基摩人的音乐》,载《音乐研究》,1987年第3期。

⑰ 金文达:《中亚地区的音乐》,载《音乐研究》,1993年第1期。

⑱ 徐荣坤:《阿拉伯调式点滴》,载《中国音乐》,1994年第1期。

⑲ 刘亚平:《阿尔及利亚的民族音乐》,载《阿拉伯世界》,1986年第1期。

⑳ 鲁松龄:《阿尔及利亚与突尼斯的传统音乐》,载于润洋主编《音乐学文集》,中央音乐学院学报社,1991。

㉑ 易如成:《埃及民间音乐浅谈》,载《人民音乐》,1984年第5期。

㉒ 陈铭道:《非洲音乐的节奏组织原则》,载《中国音乐》,1992年第4期。

著作《东方音乐文化》[1]等等。以上论著涉及的地区非常广泛，其中有些，还有某种实地考察的基础。

8. 利用计算机等现代科技辅助民族音乐学研究：中国近几年在这方面的兴趣主要表现在以下几个方面：(1)记谱自动化研究，如：上海交通大学的徐树中、樊荣[2]、中国科学院计算研究所和中国人民大学的张连仲以及中国音乐学院的李西安等，都作过尝试，但现在还坚持研究者不多；(2)辅助音乐学分析，如：西安航空计算技术研究所周国栋、叶甘霖、周礼臣的《蒙古族民歌的音乐曲线和音差数据》[3]、中央音乐学院王森、周海宏的《音结构层次与研究方法》[4]和武汉音乐学院童忠良的《律学教程》软件 Version 2.0 等；(3)视唱练耳教学电子辅助仪的研制，如：中央音乐学院基本乐科教研组的姜夔等。

关于这方面的研究，笔者愿意十分高兴地向大家通报：1995 年 6 月，本人同原北京钢琴厂邵力源先生合作研制成功了“通用旋律动态模拟器”(DEAM)第一版。该软件可在 A^2 至 C^3 的音域范围内，以不到一音分的误差和在 C^3 至 C^5 的范围内，以不到 6 音分的误差，以约 5 毫秒为一拍的时值精度，用符号直接描写世界上任何一种旋律的音高与时间的互动关系(包括各种“音腔”和“自由律动”)，并把这种乐谱(听觉心理的量化数据符号)精确地“演奏”出来，供人验证，其数据则可直接用于音乐学分析。这就为笔者的《音腔论》从理论到实践、为建立一种真正是国际通用的记谱法和基本乐理，为真正有意义的“记谱自动化”、为音乐形态学研究(包括动态音律的测定、音乐风格特征规律及其模化研究)和动态实验音乐心理学的研究等等，提供了一种新的、有效的研究工具。

在利用计算机辅助民族音乐学研究方面，当前正在掀起的一个热潮是各种音乐数据库的建立，如中国艺术研究院音乐研究所由张振涛牵头正在进行的“中国音乐资料数据库”、韩宝强的“民族乐器音色库”、武汉音乐学院冯广映的“编钟及其资料数据库”、吴粤北的“民族音乐多媒体数据库”和彭志敏的“音乐分析数据库”以及西安音乐学院方建军的“中国音乐考古资料数据库”等等，都在积极进行或酝酿之中，其中有些已有一定成果。

9. 民族音乐学的教学、学术组织、研究机构和出版物的情况(略)。

诚如以上所述，民族音乐学在中国的发展虽然已有 70 多年历史，但从引进当代民族音乐学的意义上说，时间毕竟还短。所以它的成熟还需要一个过程。比方，

---

① 俞人豪、陈自明：《东方音乐文化》，人民音乐出版社，1995。

② 见樊荣(徐树中的研究生)的学位论文《乐音分析与识别及自动音乐记谱》，1990。

③ 周国栋、叶甘霖、周礼臣：《蒙古族民歌的音乐曲线和音差数据》，西北大学出版社，1989。

④ 王森、周海宏：《音结构层次与研究方法》，载《中国音乐学》，1988 年第 2 期。

从学术上说:怎样看待“文化(价值)相对论”的问题;怎样看待西方古典音乐理论工具对于研究非西方音乐的意义问题,特别是怎样在实践中真正解决两者之间存在的矛盾的问题;如何用民族音乐学的方法来研究像中国这样有非常“历史深度”(所谓“非常‘历史深度’”是指有大量音乐历史文献和音乐考古发现)的音乐传统的问题,包括所谓“文化史方法”、“旋律考古方法”和“逆向研究方法”的方法学问题,以及进一步拓宽世界音乐的研究问题和系统翻译、出版民族音乐学经典论著(特别是方法论性质之经典论著)等等,都是放在中国的民族音乐学家面前的非常重要的基本课题。从教学上说,目前也还只是在中国音乐学院、中央音乐学院、上海音乐学院和中国艺术研究院研究生部等少数学校和机构开有专门的“民族音乐学”课程(但开法各有不同),还没有在全国音乐院校普遍推开;尤其是如何将民族音乐学的观念、理论和方法渗透到音乐师范的教学中去,以帮助大批未来的国民音乐教育的栋梁,今后在国民音乐教育的实践中自觉地去克服和消除至今在国民音乐观念中普遍存在的“欧洲音乐中心论”的影响等等。这些都有待进一步的努力和奋斗。

(原载《中国音乐学》,1996年第3期)

当代人类学中有关音乐研究的几个问题

杨　沐

传统的音乐学(musicology)与传统的人类学(anthropology)原本是分家的。但随着音乐人类学(ethnomusicology)于20世纪在西方兴起,海外出现了越来越多的音乐学与人类学"两栖"的学者。越来越多的音乐学者把自己的知识面与研究范围扩展到了人类学领域,而越来越多的人类学者也对音乐文化进行了深入研究。人类学者与音乐学者参加共同的学术组织,人类学界与音乐学界共同举办学术会议的情况越来越普遍。然而在中国大陆,虽然近十几年来音乐人类学的名称与概念也被引进并得以流传,且不少音乐学者也在为这一学科的建立与发展作努力,但音乐学界与人类学界至今为止却似乎还是泾渭分明、各行其道。狭义地理解音乐而忽略其人类学层面,这样的现象在中国的音乐学界并不鲜见;而中国的人类学调查研究工作,则可说是也尚未深入地涉及过音乐文化的层面。笔者于1997年上半年在中国进行音乐人类学田野工作期间,在福建、北京、甘肃的几所高等院校与研究所就当代人类学与音乐研究中的一些课题举办了讲座或进行了座谈。讲座的部分内容其后在《中央民族大学学报》发表①。现在发表的这篇文章与该文相对应,两文题材相同,内容关联交叠,但针对的读者对象不同,论述的角度有异。前文的主要目的在于向中国的人类学界介绍西方当代人类学中的某些理论与趋势,并试图引起中国的人类学界对音乐研究的重视;而本文则从中国音乐研究中的一些实际情况出发来讨论几个人类学问题,希望能引起中国的音乐研究界对当代人类学理论的重视及对有

① 杨沐:《当代人类学与音乐研究二三题》,载《中央民族大学学报》,1997年第6期。

关问题的深入研讨。笔者希望自己的这种努力能在中国的音乐学界与人类学界之间起一些牵线架桥的作用，增强两学界之间的互相关注，与国内学者们共同促进音乐人类学在中国的进一步发展。

在讨论之前，我要先对人类学与音乐人类学这两个学科的中文译名及用法作几点说明：(1)本文所涉及的人类学问题，基本上属于文化人类学而非考古或生化人类学范畴。但为行文方便，文中除了某些需要特别点明之处外，我只使用“人类学”这一简称；(2)民族研究是人类学的一部分，但自 50 年代初期开始，中国大陆学界一般只以“民族学”来界定国内的民族研究而不以“人类学”称之。本文不讨论这一现象的缘由，但必须说明：在本文中凡是提到中国的人类学或人类学界时，均包括中国大陆近 50 年中的民族学或民族学界；(3)Ethnomusicology 这一学科于西方兴起之后，名称于 20 世纪中期基本确定并为西方学界通用。这一学科的概念在 80 年代被引进中国大陆，但对于 ethnomusicology 这一名词的中文翻译以及这一学科的范畴，大陆学者们则见仁见智，众说不一。“民族音乐学”、“音乐民族学”、“人类音乐学”、“音乐人类学”等各种译名都有，更有另立名目者，如“中国音乐学”、“音乐文化人类学”等等。我个人认为，只要学界对于这一学科的范畴有个相对一致的认识，则不论将它译为什么“学”都好，在名称上不必过于钻牛角尖。西方学界也一直对什么是“ethnomusicology”有所讨论，但主要是集中于讨论这一学科的范畴、任务、对象、方法等，却没有过多地把精力耗在对于具体名称的争论上。西方至今仍有“anthropology of music”或“musical anthropology”的提法，与“ethnomusicology”共存。从名称上看它们似乎有所区别，但我们不能说这些名称指的就是不同的学科。作为学科名称，今天国际上使用得最普遍的还是“ethnomusicology”。我自己是喜欢把上述几种英文名称都译为“音乐人类学”的，在本文中亦使用这一译名。

人类学在英文里是“anthropology”。音乐人类学曾被认为是人类学的一个分支，但随着该学科的日益发展完善，它在实质上已成为一门独立学科了。尽管如此，今天西方的音乐人类学在很大程度上仍然是跟在人类学后头跑的。人类学中的热门理论或课题往往在一段时间之后也成为音乐人类学中的热门理论或课题，而这两个学科又都与社会、人文领域诸学科关系密切，各学科间有着不少共同的或互相关联的课题、理论与研究方法。因此，音乐人类学者必须关注与了解人类学及其他姐妹学科的理论与动态。

一、性俗音乐研究与社会文化进化论

在中国许多少数民族以及某些汉族社区中，存在一些以民间音乐演唱(奏)为方式并以此为媒介以达性爱目的的音乐活动。我将这类活动称为“性俗音乐活动”。我第一次报道中国的这类活动以及我的研究成果，是在国际音乐学会 1988

年的研讨会上。[①]其后我在西方与中国发表了几篇文章,研讨了这类活动的几个实例,儋州调声研究即为其中之一。[②]现在我就以儋州调声演唱活动为例,讨论人类学中与性俗音乐研究有关的社会文化进化论。

儋州有早婚及"不落夫家"的婚俗。同村的未婚青年与未落家的已婚青年均男女分开、集中宿于本村一种集体宿舍性质的青年馆"后生家笼"中。青年馆的主要活动内容为编创演唱一种被称为"调声"的民歌。于风清月朗之夜,或乘集市年节之机,各馆青年集体外出,于野外与外村异性青年对唱调声,借此寻求性偶。

这种与情歌演唱共存的性俗活动要持续到未落家的已婚女子有了头胎子女之后。至此,婚配双方才都离开各自的青年馆,组成家庭并不再参与调声演唱活动,故当地民众中素有"头胎子女众人生"之说。除了儋州调声演唱这一实例以外,中国学者所熟知的壮族"歌墟"、彝族"跳月"、苗族"游方"、阿昌族"串姑娘"等等,也都是性俗音乐活动,且大多数也都与"公房"及"不落夫家"民俗密不可分。我在《儋州调声研究》中指出,对于人类的婚姻发展史,中国大陆的人类学界一致认为人类在进入个体婚配的历史阶段之前,经历了由杂交到族内群婚再到族外群婚这几个原始阶段,而不同民族中现存的"不落夫家"婚俗,则被认为是原始的族外群婚现象的残存。中国大陆的音乐学界亦从此说,将性俗音乐活动与"公房"、"不落夫家"等习俗一并归为此类原始现象的残存。至今为止,中国的学术界从来没有人对此提出过任何异议。但我对儋州调声研究的结果,却显示了至少在儋州,性俗音乐活动并非这种所谓"残存",而是外来文化的移植。在这个与音乐研究直接关联的人类学问题上,中国大陆学界对于性俗音乐以及有关婚俗的历史解释,实际上源于西方早期文化人类学中的社会文化进化论。

在西方文化人类学发展史中,对于人类社会文化的解释,有过多种不同的学派与理论。这些不同的学说有的互相重叠,有的互相对立,有的相当封闭,有的比较开放。社会文化进化论(sociocultural evolutionism)就是历史上曾经较有影响的一家之说。这必须先从西方文化人类学史上的生化论谈起。文化人类学中的生化论是一百多年前产生的理论,它从生物进化、生理形态、基因遗传等方面来解释人类社会与文化的异同及其成因。文化人类学中早期生化论的极端模式是社会达尔文主义。社会达尔文主义者将达尔文的自然选择理论(例如"适者生存,不适者被淘汰")用于解释社会人文现象,认为人种也像自然界物种一样有优劣之分,劣等种族只能产生劣种文化,而这些劣等种族与文化在人类进化过程中必将被自然淘汰。

---

① Yang Mu, "Erotic Musical Activity in China's Multi-Racial Society". *Symposium of the International Musicological Society*. 29 August 1988, Melbourne.

② 杨沐:《儋州调声研究》,载《中央音乐学院学报》,1993年第1期,第3—13页。"性俗音乐活动"这一命名不尽理想,但在尚无更佳命名的情况下,姑且暂从此名。

这种理论被后人认为是种族主义的社会文化观，它为欧洲殖民主义以及希特勒对犹太人的种族灭绝政策提供了理论依据。在当代文化人类学中，生化论仍然存在，但当代社会文化生化论已避开了早期的种族主义内涵与简单化倾向，而着重于解释与生化相关的单一的社会文化现象。

继社会文化生化论而起的是历史论。该理论认为文化的形成及任何特定的文化性征的存在都基于历史的原因。代表性学派有两家：社会文化进化论(sociocultural evolutionism)与传播论(diffusionism)社会文化进化论的前身是社会达尔文主义，而社会文化进化论的代表性人物为一百年前的摩根(L. M. Morgan)。

此论将生物进化论套用于解释人类社会与人类文化，认为人类的社会与文化也是象生物界那样循着从低级到高级的单一模式发展的。这一理论被称为单线社会文化进化论(unilineal sociocultural evolution)。摩根认为，整个人类社会与文化都是循着由蒙昧期至野蛮期再至文明期的单线模式进化的。蒙昧期的人类以狩猎与采集为生，在野蛮期则出现了农业畜牧业，而进化到了文明期的社会则出现了文字与国家。摩根的学说极大地影响了后来的马克思、恩格斯以及一大批文化人类学者。恩格斯根据摩根的单线进化模式认定人类婚姻家庭是按照从母系制到父系制、从杂交到血缘婚到群婚再到对偶婚最后到一夫一妻制的单线模式定向进化的，而没有其他的可能。[1]然而，在人类社会中从古到今都实际存在大量不符合这一单线进化模式的例子。摩根学派就把这些不符合单线进化模式的实例全都以“残余”(survival)理论来解释，认为它们只是“例外”，是人类社会文化进化过程中遗留下来的早期残存物。按照这种理论，欧美白种人的“先进”社会处于人类文明进程的最前列，“原始残余”也最少，而其他各国各民族都不同程度地处于人类文明发展的较低阶段，“原始残余”也较多，其中有的少数民族则至今几乎仍然处于“原始社会”阶段，保留的“原始残余”最多。这里我举几个例子来说明。澳大利亚土著人在他们数万年的传统社会中过的是狩猎与采集的生活，至今没有文字，也未形成西方概念上的国家。他们的主要乐器，只是一种无法奏出音阶的碗口粗的空心长木筒，加上两根用以敲击节奏的短木棍。按社会文化进化论他们就应被认为是至今仍处于“原始社会”、处于人类社会发展的“低级阶段”，而他们的文化也同样地“原始”或“低级”，是人类社会进化早期阶段遗留至今的残存物，是“活化石”。又如，一些地区或民族中存在的母系走婚制(例如中国永宁地区摩梭人的“阿注”婚)，都应被解释为是人类婚姻家庭历史上原始的杂交和群婚时期的残余，是人类社会进化过程中低级落后的东西，是应当予以废除的“陋俗”。同样，前面谈到的儋州调

---

① Frederick Engels, *The Origin of the Family ,Private Property and the State — In the Light of the Researches of Lewis H. Morgan.* Eleanor Burke Leacock 1972 年修正英译版，New York: International Publishers.

声与其他地区的性俗音乐活动，也就都是“原始群婚制的残余”，都是落伍于历史发展的“陋俗”了。

在自然科学界，生物进化论（从低等生物到高等生物的进化）是早已被普遍接受的一种科学理论。但将自然科学中的生物进化论套用于社会与人文学科中以解释人类社会文化现象，则是另一回事了。在西方，从 20 世纪 30 年代开始，摩根学派的这种社会文化单线进化论就遭到许多人类学者的强烈批评。后来西方的文化人类学者们逐渐抛弃了这种单线进化论，认为这种单线模式只是由案头工作得出的推论，并没有足够的史实与田野调查实证的支持。经由调查发现的上述“例外”的“残余”太多，大大超过了“例外”所能允许的正常值，大到了足以整个推翻该理论的程度。另一方面，人们也认识到，这种单线进化论导致文化优劣论，即认为由于社会文化进化速度的不均衡，某些社会与文化还处于进化的低级阶段，其文化比“先进”的欧洲文化低级落后。这是种族主义的文化观，它为欧洲中心主义、种族主义及殖民主义都提供了理论依据。在这种理论前提下，殖民行为、文化侵略以致对“落后”民族的文化灭绝，都被认为是合理的，是替天行道，是在“帮助”“落后民族”从“原始社会”“跃进”到“现代文明”。

人类学界反对社会文化进化论最有影响的历史人物是现代美国文化人类学派创始人波阿斯(Franz Boas)。他提出了文化相对(cultural relativism)的观念。这种观念至今仍在人类学研究中占有重要地位。文化相对论认为对于每一个社会、每一种文化，都应从它自身的逻辑来理解，认为把不同的社会、不同的文化都放在同一个进化模式的阶梯上来排高低、放在同一个天平上来评优劣的做法是荒唐的。当代人类学界普遍强调的是社会与文化的变化而不是进化，认为不应给各不同的社会文化体系安上一个全人类共有的、单一不变的模式。人类学者研究社会文化事象，研究它们在该社会中存在的情形与原因，并可能对它们的社会功能及其在该文化系统内的社会价值与功能价值作出判断。但是，研究者却不应当以他(她)本人所认同的意识形态及道德标准为准绳来对该事象作好坏优劣的价值评判。文化相对论本身不包含道德原则，它在人类学中所起的是方法论作用。它帮助我们在调查研究各种社会与文化时不把研究对象给摆到与其不相关的意识形态或道德天平上去。当然，这不等于说它暗示人世间就没有一个共同的好坏标准或美丑共识。人类学一方面研究人类社会的不同，另一方面又试图找出潜藏于其中的共同的东西。当代许多西方人类学者在生活中确有自己所持的评判事物好坏正误的鲜明见解，但他(她)们在学术研究中却是相当严格的文化相对论者，能抛开自己个人在生活中所持的政治、意识形态及道德成见，对研究对象不作上述类型的评判。西方当代人类学界中的一个共识是，人类学不能解答哪个社会哪种文化较好或较坏的问题，解答这类问题不是人类学的任务。

社会文化进化论在当代虽已衰微，但却仍然存在。所不同的是，今天即使马克思主义进化论学派也已抛弃了早期单线进化论的模式及其种族主义内核。当代社会

文化进化论主要有两派：单线进化论(unilinear evolutionsim)与多线进化论(multilinear evolutionism)。当代单线进化论主要从人类对能源的开发与利用的发展轨迹来理解进化，这包括从采集狩猎到农业工业的发展、水力灌溉的发展、科技的发展等等。这实际上等于把进化论的解释重心从文化转移到科技了。在这一方面，不论是否进化论者，当代学者们是达成了某些共识的。比如说，某个社会或民族既无现代科技也无文字，那我们可以说他们在科技方面落后，但却不应当说他们的文化也落后。以有否文字或现代科技作为文化是否发达的标志之一，那是以有文字或科技发达的社会体系为规范准绳的思维逻辑。不同的文化只是不同而已，却并没有高低优劣之别。与单线进化论不同，多线进化论主要是从人类社会结构的发展来理解进化的，认为人类在社会结构方面存在一种大致相同的进化模式，即：群体(band)——部落(tribe)——酋长制(chiefdom)——国家(state)，但又认为历史、地理、生态环境等都能导致不同的变体出现，重视了对大量的个例及变化形式的研究。而在当代生态人类学(ecological anthropology)或文化生态学(cultural ecology)中所流行的文化进化观则是非单线的(non-unilineal)，它强调生态环境对社会与文化发展的决定性作用。这其实已从根本上与马克思主义学派的社会文化单线进化论相对立了。因为马克思主义学派的这种单线进化论是强调进化规律在社会文化发展中的决定性作用的，认为人类社会是必定按照这种单一不变的规律来发展的。

与进化论共存的另一历史学派是传播论。传播论认为文化不是进化的而是传播的、互借的、扩散的。从表面上看，传播论似乎与进化论相抵触，但在实质上它们却有相似之处，二者殊途同归。早期的传播论者中的极端分子认为人类中的某些种族天生就是没有发明创造力的劣等民族，他们现有的文化都是借入的、外来的，倘无外来的传播，他们的文化是注定要灭绝的。

在第一次世界大战前后，西方人类学界开始偏重于对单一社会作详尽的调查研究而不太专注于对整个人类社会的发展作历史性的解释，因而传播论也开始被冷落。但到了 20 世纪 90 年代，传播论则以新的面貌卷土重来。这得力于当代高科技对全球社会与文化的作用以及“地球村”现象的出现，例如现代媒介(广播电视、电脑互联网及信息高速公路等等)及其作用、移民及其文化、现代商业旅游业的影响、全球范围内的文化交流与互融、全球性的资本主义倾向等等。当然，新的传播论已摒弃了早期的种族主义与欧洲中心主义内核，打出的是全球化理论(globalisation theory)的旗号了。

通过以上对西方人类学中有关情况与理论的介绍，我们再回过头来观照中国大陆的音乐研究现状。如前所说，中国大陆学界是一致地遵循摩根的单线社会文化论，将性俗音乐活动及相关婚俗(如“不落夫家”习俗)都解释为是人类早期原始群婚制的“残余”的。其研究步骤是先认定这种单线社会文化进化论是正确的、不可置疑的，并认为社会文化研究必须(或只能)以这种理论为指导，然后用这种理论

来解释被研究的音乐文化现象;而不是通过对现象与史实的调查研究来验证现存理论,并推究是否能导出更加合理的结论或理论。我在最近的一篇文章中说过,音乐学者介入人类学研究,不应当是只跟在人类学界后头,不加批评地照搬人类学的理论(甚至是过时的或不合理的理论),而应该是走到人类学研究的前列去,在借鉴现有理论与方法的同时,还应当以音乐文化研究的成果来检验这些理论并发展出更新的理论,带动人类学与其他学科的发展。

另一方面,早期人类学中的传播论固然有其弊病,但当代人类学中的传播论或全球化理论却不失为一种可资借鉴的理论与方法。实际上目前在国际上的音乐人类学研究中有不少热门课题都与传播论或全球化理论有关,例如:现代传播媒介与音乐;流行音乐;现代科技、商业、旅游业对音乐文化的影响;不同音乐文化的交流、传播、互动与影响;移民社区中的音乐;移民音乐对本土音乐的影响;等等。中国的民族众多,中国文化包括多种不同的音乐文化,哪怕只把研究限定于中国本土音乐范围之内,类似的具体课题也多不胜举。然而,从现有的出版物来看,这一类的课题研究在中国的音乐研究界与人类学界都还处于相对薄弱的状况中。加强音乐学界与人类学界的交流与协作,关注海外当代人类学与音乐人类学的研究动向,应当对中国学界扩展这两个领域内的研究都有帮助。

二、民族音乐研究与族性理论

中国大陆的音乐研究界近几十年来对于中国各民族的音乐作了大量研究,成果累累,但在这些研究中却从未见到过对于“什么是‘民族’?”这一问题的讨论。中国大陆音乐研究界看来是搬用了大陆人类学界对于“民族”的界定与分类并以此为不容置疑的前提来研究中国民族音乐的。然而在国际上,人类学界与音乐人类学界近年来却在热烈讨论民族、族性、国家主义、民族标识、文化标识(或音乐标识)等等问题,对早先的观念及定论进行反思、提出质疑,进而引出更符合实际的新观念、新认识与新理论。其结果,是在有关的研究中引起了不少革新性的改变。确实,假如“民族”的界定与分类尚且存在问题,假如对于究竟什么是文化(或音乐)标识尚且认识不清,则以“民族”及“音乐标识”为前提的民族音乐研究是很难深入的。不久前我在一篇文章中讨论了“回族民间音乐”问题。[①]我在文中通过对有关现状及前人调查研究成果的归纳与分析,提出:“究竟回族有否一种全族共有的、独特的本族音乐或音乐标识?我的回答是:从目前已知的情况看来,回族没有这样的一种音乐或音乐标识。当然,我并不排除日后有新发现、新结论的可能。”该文的思路、方法与结论都与中国大陆学界近五十年来一致沿袭的路向有所不同,在大陆音乐学

---

① 杨沐:《也谈〈回族民间音乐〉》,载《中央音乐学院学报》,1997年第1期,第47—56页。

界引起了一些反响。一些学者对我的分析与结论表示赞同，但也有人表示了不同意见。中国音乐学者杜亚雄先生就认为回族确有独特的本族民间音乐，因而撰文与我商榷。[①]商榷的要点有二：其一，认为我对回族语源及族源的归纳是错误的，并提出了他认为正确的回族族源及语源；其二，对我文中的与"民族民间音乐"相关的其他一些观点或具体论述提出质疑，例如，难道某族的本族音乐就一定得是在该族各地区人人演唱(奏)的民间音乐？比如西北"花儿"，是否真就不足以作为回族本族音乐？如果真按我那文中所述的概念来看待民间音乐，那岂不是连汉族音乐的界定都成问题了？难道源于外族的音乐就不能成为本族的民间音乐？汉族民间音乐中不也有类似的情况吗？比如琵琶，原是西域乐器，但难道就能因此认为它不是汉族的民间乐器？等等。我在上述文章中所论及的问题，以及杜先生所提的质疑，现在都正好可以用在本文中作为实例，用以说明中国音乐研究与当代人类学理论之间的关系。以下我就结合有关问题，谈谈国际上当代人类学中近年来被热烈讨论的族性理论以及相关的民族、民族标识、文化标识、民族身份、民族主义与国家主义等问题，也附带对杜先生作一个回应。

民族学与语音学都是人类学的主要分科，而族源研究与语源研究又各是这两个分科中的重要课题。从对于回族音乐的研究，我们就可以看出，民族音乐研究也常需要牵涉到这两个课题，显出音乐研究与人类学的密切关系。音乐人类学者经常在有关的音乐研究中借鉴人类学界的研究成果以及已被确认的学术结论。在回族音乐的研究中，我就是这么做的。我在那篇文章中明确指出，对于回族的族源及语源，"中国与世界各国的专家学者都有相当精深的研究"，"历代学者的见解虽有出入，但当代研究界的基本结论却是大体一致的"，而我在该文中所作的则仅是归纳了这些大体一致的基本结论，并说明我"归纳所据的中外参考资料甚多"，而且列出了一些主要资料文目作为例子。也就是说，我在该文中所述的回族族源及语源，并非我本人的结论而是中外历史学界、人类学界及语言学界在近百年中经过讨论、考据、证实的公论。现在杜先生认为该论错误，与其说应与我商榷，实在是应与中外各学界众多学者商榷才是[②]。回族的族源及语源是相当复杂的大课题。要推翻

---

① 杜亚雄:《回族没有民间音乐吗？——与杨沐先生商榷》，载《中央音乐学院学报》，1997年第3期，第92—96页。

② 与此类似，我在那篇文章中数处介绍引述了当代西方学界对民族划分、族性等问题的观点与理论。我在该文中明确说明我是将西方学界的"几家观点中与本文论题有关的部分作一简略归纳"，并明确指出"以上所引述的这些海外学者的观察与分析，各家单独而言不见得都无懈可击……[它们]有失片面……有出入……""但倘将各家言论取长补短加以综合，则……很值得借鉴。"但是，杜先生却忽略了我如此明确的说明，把我引述的那些他人言论全都当成了我自己的言论，而且明显可见他也忽视了我对那些言论所作的"有失片面"、"有出入"的评论，把其中的有懈可击之处以及与他的见解不同之处全都当成了我的错误来加以批评。这是很令人遗憾的。

中外学术界百年之久共同积累的研究成果并确立与前人结论不同的新结论，那就必须提出大量的调查实证、史实考据与缜密的论证，其论述容量可能应是一部专著方能胜任，而且此实据与论证还须在学术上确实令人信服。现在杜先生以短短数百字的段落叙述了他的见解，所给出的仅是他的结论与思路梗概。他的见解颇有新意，思路亦不无道理，倘按那思路进行充分调查、考据与研究，也许可能证实他的结论正确且有很高的学术价值。但可惜他并未给出足够的实据以及导致他那结论的充分考据与论证。按学术研究的基本要求，杜先生的这种见解目前就还只能算是一种想法，一种尚待证实的推测或假设。根据这样一种假说就断言前人结论为错误，难免有草率从事之嫌。我在几年前曾发表一篇文章专门谈中国音乐学文论写作中的一些常见病，其中提到学术研究的实证及学术写作的严谨问题[①]。而在谈回族民间音乐那篇文章中我又再一次谈到了这一问题（见该文注 6）。现在我第三次重提这一问题，希望能引起同行们的进一步重视，以共同增强我们在学术研究及文论写作中的严谨作风。至于杜先生对我那篇文章提出的其他质疑，我以为其原因之一可能在于他并未弄清我所说的某一民族的“音乐”或“民间音乐”与该族的“音乐标识”（或所谓“独特的民间音乐”）这两个不同的概念。我在那篇文章中其实已经说得很清楚，某种的“民间音乐”可能广义地指在某一民族任何地区（或社区）民间流传的任何音乐，而该族的“音乐标识”（或所谓“独特的民间音乐”）则指的是可作为该民族本族文化标识以至民族标识的、有别于他族音乐的本族音乐。我在那篇文章明确指出我的讨论是“就在这种指称范围之内”，而非泛指的在回民中流传的民间音乐。我指出，在海外，“民族性、民族意识、民族主义、本土性、文化认同、文化标识等等，近年来则不仅在人类学界，而且在一些新兴的学科如文化学及后殖民主义研究中，也都属于被讨论得最多的重大课题之列。‘回族有否本族的民间音乐’这一貌似简单的问题，即与这些课题的研究密切相关。”除了我在该文中已经介绍过的当前国际学界的一些理论与观点，我现在进一步介绍一下目前国际上对于这些课题的讨论及一些较被公认的观念。我相信，倘若对这些观念有了比较明确的了解与共识，则读者可能就不会提出类似于杜先生所提的那些质疑，而对于杜先生的有关诘问也就能给出较为明确的答案。

对于中国的“民族”一词及其概念，包括“民族”在中国大陆的定义、指称范围与实际划分，西方人类学界近年来有所讨论。我在上述那篇文章中已经介绍过一些西方学界的有关言论，大家可以参考。大致而言，越来越多的海外人类学者认为，在中国大陆，“民族”一词在概念与使用上都比较含混。中国在少数民族识别方面的情况就是具体例子之一。中国是世界上少数几个对民族作官方划分的国家之

---

① 杨沐：《我国音乐学学术文论写作中的几个问题》，载《音乐研究》，1988 年第 4 期，第 67—72 页。

一，其民族识别在表面上的依据是斯大林的有关定义与理论，但在实际上则有的是侧重于文化标识，有的是侧重于血统，有的是侧重于政治上的考虑，有的是出于尊重民众感情与心理，有的是依循历史上的既成事实，有的则依凭被识别者的本人意愿，种种的具体做法，不一而足。凡是熟悉当年中国各地区民族识别具体工作内情的学者与工作人员，对这种情况应该都是了解的。中国的一些学者，包括杜先生本人，就曾对我说过不少此类实例。

在由中国大陆学者翻译的英文文字中，“民族”一词一般都被译为“nationality”，其依据可能是斯大林的理论。但在英文里，“nationality”有“国籍”的意思。

“Ethnic identity”(民族身份)与“nationality”(国籍)是有区别的，二者不一定对等。从人类学的角度而言，一个民族倘若有本族的疆界且此疆界与由该族自己统治的国家疆界相吻合，那可以把它叫做一个“nationality”。但许多民族并没有一个由本族统治的、在政治、文化、疆界上都统一的国家实体(nation-state)，而且也没有要建立这样一个国家的要求。如果一个民族主义运动的政治领袖们提出了这样的要求，那么这个民族主义运动就成为国家主义运动了。中国现有各民族的实际情况似乎并不符合英文里“nationality”的这种含义，因此大部分西方人类学者是将中国的“民族”译为“ethnic group”。然而随着海外学界对有关课题讨论及认识的深化，学者们已经认为中国的“民族”事实上与当代人类学中的“ethnic group”的概念也不相同，因此有人建议将中国的“民族”一词干脆就按其读音译为“minzu”，以示区别。

至于什么是 ethnic group，当代西方人类学界有过不少讨论，也达到了一些共识。现在一般认为，如果某些人民认为他们是有别于其他人民的、可以自成一族的一个群体，而且成功地说服了本群体的人民以及本群体以外的人民，使得这些人对这一群体所选择的这种族体身份都加以认可，那么，这个群体作为一个 ethnic group 的身份就成了既成事实。在这种意义上，ethnic group 应是一种人为的东西，是人工的产物，但这种“人为”指的并不是官方或学术界的划分，而是该人民群体与其他人民双向与多向的接触、交流与互动的结果。Ethnic group 本身并不是一成不变的，它是流动性的、条件性的，其成员可能流动、交换，身份亦可能改变。我至今为止还未找出一个恰切的中文名词来翻译 ethnic group 这个概念。我 1997 年在北京进行学术交流时，同行们告诉我中国有人将其译为“族群”。但我觉得此译仍有些不妥。因为，从中文字义上看，“族群”可以被理解为是由好几个“族”组成的“群”，而英文 ethnic group 从字义上看则仅指一个单数的人民集合体，这里边有“族”的含义，但并不表述这个集合体是否由几个“族”组成的“群”。把它翻译成“族体”或许更为恰当，但对中国读者来说“族体”一词又似过于陌生。由于一时找不到恰切的中译，在不导致太大误解的情况下，我目前是将就使用中文的“民族”一词来翻译 ethnic group 的。

与 ethnic group 直接相关的另一个词是 ethnicity。中国的同行们告诉我，有人将 ethnicity 译为“族性”。这大概是至今为止我所见到的较能达意的译法了，因此我也借用这一翻译。那么，到底什么是族性呢？目前西方学界一般认为，族性与民族一样地是人为的、相对的东西。族性涉及的是民族的区分与各族间的相互关系。这里包括某一族有别于他族而之所以成为自己一族的所有方面，而这些区别，不论是已经存在的还是新构建的，又都是通过该族与其他各族的关系显示出来的。倘若没有与他族的对比，族性就显示不出来，也就等于是实质上并不存在。这跟一个巴掌打不响的道理是一样的。20 世纪初，一些理论家预测，随着工业化、个人化与现代化的发展，族性的重要性将逐渐减少以至消失。现在看来，这个预测是错了。事实正相反，20 世纪 80、90 年代世界上最明显的冲突既不是意识形态冲突，也不是国家间的冲突，而是民族冲突。从 20 世纪 60 年代末开始，族性成为西方人类学的一个中心议题，对它的讨论一直延续至今。而西方音乐人类学界在 20 世纪 80 年代也后来跟上讨论这一课题，到 90 年代它也成为该学界的中心议题之一。具体而言，音乐人类学中较多地是讨论音乐与族性的关系、族性在音乐文化中的表现以及与族性有关的民族音乐标识、不同音乐文化的互动关系等等课题。

跟民族与族性紧密相关的话题是民族身份(ethnic identity)、民族标识(ethnic marker)以及国家主义(nationalism)。民族与族性往往需要民族标识相辅，而文化又常常被利用来作为这样的标识。一个群体要维持其民族身份，就必须有一些对内对外都具有说服力的证据，而文化的“独特”就常被用于作此证据。近年来，西方人类学者越来越注意研究这一现象，例如研究文化象征(cultural symbols)或文化标识(cultural marker)与民族身份以及它们之间的关系。不少学者认为，文化与民族身份在很大程度上是一种人为构建的东西，是一种与意愿、政治、意识形态有关的人为产品，它们是相对的、可变的、流动性的。民族及其文化有融合、同化、灭绝、复兴、繁盛等等多种可能性。此外，文化标识还有时段性。某一种文化在某一历史时期可能是某一民族的标识，而在另一历史时期却可能不是。例如唐代以前的西域乐器，比如琵琶，在唐以后就可能成了中国汉人的乐器。作为音乐文化的一种标识物，它的身份就改变了。文化属性经常没有绝对明显的分界线，而且并不一定与民族分界线相吻合。同一民族不见得文化相同，不同民族不见得文化不同，族性与文化性征或特征并无绝对的因果关系或等同关系。今天国际上大部分人类学家认为，在辨别民族与族性时，社会组织结构及其与外部的互动应是更重要的基本因素，而文化只是社会状况的外衣。有的学者甚至认为，文化差异其实是民族分界的果而不是因。

与此相似，传统也并非一成不变的东西，不能绝对地看待它。传统也是有时段性的。随着时代的变迁，某些传统可能变化，某些传统可能消亡，而某些已经消亡的传统却可能复兴，某些东西又可能成为新的传统。作为一个研究者，对文化与传

统的变化应当十分敏感。民间音乐研究者不宜仅仅着眼于所谓“原始的”、“真正传统的”东西而对当代的变化不屑一顾。许多原非传统的当代文化现象其实正在成为或已经成为新的传统。在音乐研究中有很多当代课题，比如民间音乐与现代化、与工业化、与都市化、与国际化、与经济、与旅游等等的关系、互动以及这些文化现象的深层意义等等，都是很有研究价值的。但至今为止此类课题的研究在中国的音乐学界却还不多见。

如前所说，西方当代人类学界对民族、族性以及文化的这些新认识在音乐人类学中可能引起革新性的观念改变。音乐研究者需要重新考虑许多过去已被视为定论、似乎是理所当然的认识。比如“汉族音乐”这一概念，在中国音乐学界似乎早已取得了共识。但现在我们倘在上述新观念中对这一概念重新加以思考，可以提出的问题就可能很多。如果所谓的“汉族”并不能被认为是一个单一的民族整体，如果民族、民族身份、文化标识等等都是可变的、条件性的，那么先前中国音乐学界对于“汉族音乐特征”的归纳是否合适，究竟什么才是(或不是)汉族音乐标识等问题，就都值得重新探讨并可能得出与早先不同的结论了。

现代社会的迅速变化对传统人类学提出了新的课题与新的方法要求。人类学界与音乐人类学界都需要相应地跟上时代的要求。与族性研究紧密相关的国家主义研究在人类学中就是一个新课题。国家主义研究多年来只是政治学、历史学及宏观社会学中的课题，但是20世纪80年代与90年代，它也成为人类学中的重要课题，对人类学的方法论提出了一系列新的要求。多年以来传统人类学在对于族性的研究上有两个倾向：(1)偏重于研究小社区以及单一民族，而这是以传统方法对付得了的；(2)偏重于研究他人的、边远地区的而非自我所属的社会与文化。但今天，人类学的主流却是研究复杂的、跨界线的社会文化体系，而不是那种被以为是孤立(但实际上并不一定孤立)的小社区。目前对于“什么是国家主义”这一问题，人类学界中尚有歧见。有的学者认为国家主义是一种想象的、意识形态的东西：一个国家的成员彼此从不相识，但却都生活在这样一个想象出来的社会共同体之中；一个成员可以为一个国家献出生命，就说明了这种意识形态的巨大力量。有的学者则认为国家主义是统治民族的意识形态：一个国家实质上就是统治民族的国家，其国家主义意识则认为他们本民族就代表这个由他们统治的国家；国家的标识物(markers of identity)例如语言、宗教等等，实际上是由统治民族官方制定的象征性标志。大致而言，学者们都认为国家主义是与族性有关的，它是族性的延伸或变体。在大部分情况下，国家主义在性质上是族性的。一种普遍的现象是，国家主义常常强调文化的统一，然而这种“统一”的文化实质上并不一定真正是原来就属于该国全民的东西。与族性及民族文化标识情况相似，所谓“国家文化”是由统治国家的民族人为构建出来并加以推展、保留的东西。挪威人类学家艾里克森举过一个例子。挪威于1905年从瑞典分离出来，就是先搞出一个有别于其他文化的

"真实的挪威文化",借此弄出个"挪威身份"来。实际上那是由当时的挪威国家主义活动家们到偏远的乡村去找出一些他们认为有特色的习俗、服饰、音乐、舞蹈并成功地在挪威各地推广为"挪威文化"的。这种文化身份,实际上是人为的。①

回头来看民族音乐及民族音乐标识问题。如果我们认为前面介绍过的当代人类学界对于文化标识的认识有道理,则我们就会同意,少数人的音乐不一定就不能作为民族标识,作为民族标识的音乐也不一定都必须是该民族大多数人都演奏(唱)的;问题的关键在于将这种音乐作为该族标识是否已得到该族全体或绝大多数人的认可并且被外族所认识。所谓"某国音乐"或"某国文化",情况也与此类似。例如前述的"挪威文化标识",原先那只是在某些偏远乡村中的传统文化,鲜为人知,但经过挪威国家主义活动家们的大力推广,它终于被全挪威大多数人所接受并被认可为挪威文化标识。再看中国的例子。琵琶原是外来乐器,它之所以能被公认为是中国音乐的一个标识,既不在于它是否源于中国,也不在于是否中国人人都能演奏它,而在于它数百年以来已被大多数中国人所接受并认可为他们自己的乐器,被公认为属于"中国音乐"或"中国文化"而非其他国家的音乐或文化。在这一认识基础之上来看"花儿"音乐,情况也很清楚。如我在该文中所说,"花儿"在甘青宁地区的多个民族中流行,倘以"花儿"作为回族的音乐标识,虽然甘青宁三省区的回民们可能大多数都会同意,但是,这三省区的汉族、东乡族、撒拉族、土族甚至藏族人民却不见得会同意,因为他们也唱"花儿",也认为"花儿"是他们自己的民歌,并认为这些民歌并不独属回族。②同时,甘青宁以外地区的回民人口占全国回民总人口约三分之二,是回民中的大多数,而这些人的绝大部分大概连什么叫"花儿"都不知道,既没唱过也没听过,谈不上接受或认可这类民歌为其民族音乐标识。如此,把"花儿"视为中国回族的音乐标识就不符合实际。当然,我们同时还应认识到前面说过的另一个关键,即民族、族性、传统、文化标识等等都不是绝对的东西,而是流动的、相对的、可变的。由于时代的变迁与人为因素的变化,"花儿"与中国回族音乐标识的关系、甚至回族本身目前的民族身份,将来也都有可能发生变化。至于它们将会如何变化,则很难预测了。

三、中国音乐研究与后殖民理论

近年来中国大陆音乐学界谈论得较多的,有些是关于建立中国自己的音乐学、

---

① Thomas H. Eriksen, *Ethnicity and Nationalism*, London :Pluto Press, 1993, pp. 101—103.

② 我在甘青宁三省区的几次田野调查结果都与我此处所说的情况一致。但本文重心并不在于论证"花儿"这一单个实例,亦不在于回应杜先生的质疑,故不详列我的调查实证以免偏离全文重心。

音乐美学以及音乐理论体系的话题。由此，我联想到了当前国际上比较热门的后殖民理论(post-colonial theory)与音乐人类学之间的关系，并引出了我这“中国音乐研究与后殖民理论”的话题。

随着现代科技与传播手段的发展、信息来源与积累的扩大以及学术调查与研究的深入，当代学术界中跨学科的课题与理论越来越多，一些新兴的、涉及面广泛的研究领域正吸引着越来越多的学者。后殖民研究(post-colonial studies)就是这样的一个领域。它与文化研究(cultural studies)与两性研究(gender studies)同为西方学界这十来年中比较热门的研究领域，当代人类学与音乐人类学中的一些课题就涉及这些领域。在与中国同行们的交流中，我感觉到中国大陆音乐学界在对国际当代姐妹学科的理论与动态的掌握与了解上似乎存在几年的时差，落后一步。例如目前大陆同行们谈论较多的当代西方理论包括后现代主义理论，但我却未见有人提及上述几个领域的研究与理论。因此，我觉得在讨论中国音乐研究与后殖民理论之前，有必要先对后殖民理论的某些基本概念作些介绍。

作为一个新兴的学术领域，在后殖民研究中有争议的问题尚多，甚至包括对“后殖民”(post-colonial)一词本身的界定与用法。但一般而言，学界主流对于“后殖民”的涵义还是有些基本共识的。对一个殖民地而言，“后殖民”并不是“殖民结束之后”或“独立之后”的意思，而是“被殖民之后”的意思；“后殖民”的过程，是在殖民者(或帝国主义文化)侵入的那一刻就已经开始了。在这一意义上，“后殖民”与“新殖民”(neo-colonial)及“新殖民主义”(neo-colonialism)有所区别。“新殖民主义”指的是殖民者本身不殖入(特别是不通过军事行动殖)殖民地的殖民主义。倘用中国大陆读者很熟悉的表述法，那就是“帝国主义的文化侵略”，以及各种形式的经济与政治的影响、介入以至干预或控制，它在实质上与传统的殖民主义殊途同归。从历史上看，欧美帝国主义在其扩张殖民的过程中，不论所走的是传统的殖民主义途径或是新殖民主义的途径，都遇到了一个他们不希望发生的情况：由殖民者输入的帝国文化遇上了当地文化不同形式不同程度的抵抗。这是一个长期的、复杂的过程，其结果也是复杂而多样化的。其中既有两种(或多种)文化的对立、矛盾与冲突、又有它们的共存、相互影响、互借、融合以及由此产生的文化变种(hybrid)。这就是所谓的后殖民现象。面对这样一种复杂的社会文化现象，学术界出现了后殖民研究，产生了后殖民理论。后殖民研究与理论是跨学科的，涉及面很广。一方面，后殖民理论以及后殖民研究中的许多概念、方法与视角正越来越多地被其他学科借鉴，另一方面，后殖民研究本身也大量借鉴了其他学科的概念、理论与方法，在不少课题上与一些当代研究领域(例如后现代主义研究、文化研究、两性研究)更是密不可分。再者，在20世纪80年代中期以来，“后殖民”这一术语还被广泛借用于描述文化、经济、政治领域中五花八门的各种现象，以至有些学者担心，后殖民研究这一领域本身将面临无法界定的局面。由于这些具体情况，要在短短

的一段文字中将后殖民理论介绍周全是不可能的，甚至是仅仅介绍一些新的名词术语也需要相当的篇幅。因此，以下我所谈的仅仅是在中国音乐研究中与音乐人类学及后殖民理论都有关联的某些话题。

前面说过，西方的文化人类学在传统上是侧重于研究"非我文化"，即研究非西方、非工业社会的文化。但在当代人类学中，西方的工业社会与文化本身也成了研究对象。不仅是西方人类学界开始了对其本身所在的社会及文化的研究，而且一些非西方的人民中也产生了他们自己的人类学者，他们不仅研究自己的社会与文化，也研究别人的（例如西方的）社会与文化。这样，研究者与研究对象之间的关系产生了变化，二者的关系成了可以互换的了。更进一步，西方人类学这一学科本身也成了研讨的对象。人们把西方人类学及其建立发展的过程当作一种社会现象来加以分析研究。人类学研究中"客观"、"科学"的概念受到了挑战，人类学作为一种"科学研究"这一概念受到了质疑。西方人类学界从20世纪60年代开始进行了所谓 emic-etic（中国学界将此译为"主位—客位"）的讨论，由被研究的社会与文化本位出发的解释与表述受到了重视，而由外来的人类学家根据客位标准所进行的调查总结与对照分析不再被认为是必须遵循的唯一途径。20世纪70年代在西方学生的反传统、"反文化"浪潮中，传统的西方人类学在研究对象的选择上及研究的方法与思路上都被批评为带有殖民化色彩或政治偏向。在学术界，则出现了"使人类学思维非殖民化"（decolonising anthropological mind）的提法与做法。西方的音乐人类学界步其后尘，在20世纪80年代中后期也展开了对于"主位—客位"的讨论，而在90年代也开始谈论"使音乐人类学非殖民化"（decolonising ethnomusicolog）的话题。

中国大陆的一些音乐学者较及时地把西方音乐人类学中的"主位—客位"概念介绍到国内，但在字面上却未见有人提及音乐人类学的非殖民化问题。然而，在实际上中国学者早已有人在做类似的努力了。我前面提到，中国大陆的一些音乐学者正致力于建立中国自己的音乐学、音乐美学或乐理体系。我认为，这从大方向来说是符合当今国际音乐人类学界的"非殖民化"思潮的。但同时我也认为，这里有几个问题值得思考与讨论。其一，中国在数千年的文化发展过程中是否实际上已经产生了这样的体系？当代学者的任务是学习、挖掘、整理、总结这些体系还是创建这样的体系？其二，不论是整理总结还是创造建立，学者们所持的原则、思路与方法是否在骨子里仍然是西方的一套？在半殖民或新殖民环境中熏陶或教育出来的学者们是否会自觉或不自觉地循着殖民主义的原则或思路去总结或创建中国的东西？与此类似的是，在汉文化中熏陶或教育出来的学者们是否会循着汉文化的思路去研究少数民族的文化、或沿此思路去试图总结或创建少数民族的体系？比如说，学者们是否会将汉族体系认为是包括中国各民族在内的中国体系，并且试图用这样的体系来解释中国各少数民族的音乐文化？其三，欧洲中心论导致殖民化

的音乐人类学观，这应该是大家都会同意的。然而，我们在做使音乐人类学非殖民化的努力时，亦应该提防以中国中心论为原则的音乐人类学观。如果我们的思路广阔，又熟悉当今国际学界的理论与动向，则我们在对于中国实例的研究中就不会自我设限、将我们的研究仅仅理解为"中国音乐研究"或"中国音乐学研究"，而会努力通过对中国实例的研究得出有世界意义的结论。从这一角度来看，中国音乐的研究应该更为广义地被看作是音乐人类学的研究，而不仅仅是狭义概念上的中国音乐学。我以为，倘在这样的广义认识基础之上来建立(或总结发展)中国自己的音乐学体系，那应该是与当今国际上音乐人类学非殖民化的思路一致的。但倘若认为音乐人类学只是西方的学科，认为中国音乐研究应当与其划清界限、另立门户，关起门来自成一统，那恐怕并不是使音乐人类学非殖民化的做法，而是狭隘的国家中心论观点。另一方面，在对中国音乐的研究中，则应该避免汉族中心论。如前所说，认为某些少数民族音乐文化"原始"、"落后"或"处于人类社会文化进化的低级阶段"而汉族音乐文化则比它们"艺术性高"、"更为发达"或"层次高"，那都是(汉)民族中心主义的表现。我以上所提这三点看法是否得当，有待学界同行们进一步讨论。我认为，对这类问题进行了充分思考与讨论并有了明确的答案之后，在发展中国自己体系的过程中可能出现的歧误应会少些。

后殖民研究中的不少中心课题都与音乐研究有关。前面讨论过的民族、族性、民族主义、国家主义、文化标识、民族身份、文化身份等等就都是后殖民研究中的重大课题。此外还可以再举一些例子，比如对于文化"变种"以及"变种现象"(hybridity)的研究。我在前面提到，文化变种是后殖民过程的一个产物。中国在近现代经历了"半殖民地"的过程，又长期处于新殖民主义势力影响之下，由此而生的文化变种是不难见到的。以音乐文化来说，我曾撰文研讨过的儋州调声就是这样一个变种。如该文所述，与中国许多民歌种类相比，儋州调声在音乐形态上显得更加接近现代专业歌曲创作，而且还有一个与中国各地民歌都不相同之处，即大量采用西洋音阶唱名作为衬词。据我在该文中的考证，儋州调声中这种独特的衬词成因包括20世纪早期西方音乐教育经由普通学堂与教会学校的输入、西方歌曲音乐在当地的推广以及在这近百年期间西方形式的专业创作音乐的持续影响。而儋州调声音乐的来源则是多方面的，综合了当地的传统歌(乐)种音乐、外来民间音乐以及专业创作音乐(包括西方音乐、西方形态的中国专业创作音乐以及港台、日本与美国的流行歌曲音乐)。用后殖民理论中的语汇来说，调声音乐就是在儋州的殖民环境中产生的一个文化变种。它孕育于当地的本土文化与新老殖民者文化复杂的互动过程中，它的产生与发展既是双方对抗、矛盾与冲突的结果，又是双方共存、互借与互融的结果。又比如，许多中国音乐研究者都知道，在某些苗族地区，基督教歌曲融入了当地音乐传统而成为被当地苗人认可的苗族民歌。不难看出，这也是后殖民理论中所说的文化变种。西方基督教音乐成为殖民地人民的民间音乐，这种

现象海外一些地区也存在，音乐人类学者们对此现象并不陌生。在中国音乐文化中的一些变种例子，常常并不是在世界文化中的孤立现象，因此，对于这些中国实例的研究，其实也具有世界性的意义。

从后殖民理论着眼，在中国音乐研究中实在还有很多问题是值得我们认真思考并寻求解答的。例如，中国还有没有其他类似于儋州调声或苗族民歌的情况与研究课题？我这里所指的不仅仅是在民间音乐、古代音乐或传统音乐的范围之内，而且也包括近现代专业创作音乐甚至那些已融入中国人民生活中的外国音乐。在近现代史上中国曾经是一个"半殖民地"国家且又长期处于新殖民主义的势力范围之内，即使在当代，新殖民主义的影响也仍然存在，再加上外来文化的影响与冲击以及全球性的文化交融，这一切，都对中国的音乐文化有什么影响？在中国近现代及当代音乐史的研究中有哪些相关课题值得我们研究，而我们又已经作了多少这方面的工作、取得了多少成果呢？再进一步，倘若将后殖民理论中的概念借用于对中国民族文化的研究中，我们可以思考：数千年来，在汉族与少数民族的关系中以及各民族互相之间的关系中，类似于殖民主义与新殖民主义的情况是否存在？类似于后殖民现象的情况是否也存在？这类现象在中国音乐文化中有否体现？如何体现？它们在古代、近现代与当代的体现又有否或有何不同？而所有这些又有什么研究价值、得出的结论将有何意义？类似的课题，大概还可以列出很多。从中可以看到的是，一旦思路扩展了，我们就会发现，在中国音乐研究中有许多有意义的课题我们先前都注意不够或未曾予以注意。

结　语

本文通过一些实例，介绍并讨论了与中国音乐研究有关的几个人类学问题，其中大部分涉及国际学界在20世纪80、90年代的热门理论与课题。当然，本文所介绍的仅仅是有关理论的点滴而已。如前所说，笔者希望借此引起中国的音乐研究界对当代人类学理论的重视及对有关问题的深入研讨，增强中国的音乐学界与人类学界之间的互相关注，促进音乐人类学在中国的进一步发展。中国的学术研究要与国际上的学术研究接轨，就有必要多了解一些国外的学术思想与理论，且在介绍与掌握国际理论动态时还有必要尽量减少时差，做到与国际上的进展同步。当然，西方的观点与理论也许不完全适合中国的学术研究。中国学者的调查研究结果可能证实某些西方理论的合理性，但也可能足以否定那些理论。同时，任何一种理论也都有可能过时。这里我想引述艾里克森的一个观点。他在前文提到的那本探讨族性的著作结语中谈到，族性研究为人类学拓展了视野及研究领域。可以预见，这方面的研究将继续为我们提供新的课题。但同时，我们也应该认识到，族性理论仅仅是一种思路、一种方法、一种工具。与其他任何工具一样，我们必须持这

样一种态度：当这种工具由于时代、情况等等的改变而不再适用、成为对孕育新观念、使用新工具的束缚的时候，我们就应该及时放弃或更新它。艾里克森的这种观点，是否值得借鉴？当代人类学与音乐人类学都是开放性的学科，它们要求学者们随时准备根据新发现新证据来修正已有的观念、理论与方法，以适应社会的发展、实际情况的变化与学术研究的需要，而不是固守一种观念一种理论并认为它是放之四海而皆准、万代适用的所谓真理。

(原载《中央音乐学院学报》，1998 年第 1 期)

西方民族音乐学思想对中国的影响：历史与现状的评估

汤亚汀

本文不是对20世纪中国音乐学术的总结而是从思想和方法论的高度，探讨西方民族音乐学包括其从比较音乐学到音乐人类学等各个阶段的形态在中国历史的各个时期对中国音乐学术的不同影响。

一、西方音乐学的传入:20世纪20—30年代中期

五四运动的文化目标是以西方文化为工具改造中国传统文化。在音乐上则是以蔡元培效法德国的"美育"思想为契机，"效法西乐"，"以为改进国乐之参考"，使国乐同西乐"齐驾并驱"刘天华。可以说，现代中国的音乐研究从一开始就带有浓厚的民族本位主义色彩和强烈的为创作服务的功利目的。西方作曲技术理论便顺理成章地成为当时的音乐研究——收集、整理、改造国乐——的工具。而传播这一工具的则是像北大音乐传习所和国立上海音专这样的现代专业音乐教育机构以及萧友梅、丰子恺等人的乐理著作。

尽管萧友梅等人也有音乐史与中西比较方面的著述，引进了德国里曼体系的乐学(音乐学)，但真正全面系统介绍西方音乐学的当时只有王光祈。然而王光祈引进这一新学的最终目的仍然是创造一种新的国乐。如他所称，"现在一面先行整理吾国古代音乐，一面辛勤采集民间流行谣乐然后再利用西洋音乐科学方法，把他制成一种国乐"。所谓西洋科学方法即是西洋音乐的进化史包括乐器、乐谱、乐制、

调式(Tonform)、技艺、思潮等的进化。[1]虽然研究的目的还是为创作，但上升到“音乐科学”似乎比单纯以技术理论为工具更符合五四运动所宣扬的科学精神。

王光祈所做的主要是整理了中国古代音乐，尤其是中国历代的律制。众所周知，本世纪初梁启超等人曾发起过一场“史学革命”，介绍西方历史及史学方法，以此重修中国历史。显然王光祈也受到了这场运动的影响，他先是系统介绍了治西方音乐史的方法，然后提出自己治中国音乐史的范式，概括起来有三条：

1. 以音乐起源——进化为纲，研究律、调、记谱、乐器、舞乐、戏曲、器乐；

2. 以埃利斯、霍恩博斯特尔所代表的比较音乐学派的物理测试和数学计算方法来研究律与调的进化；

3. “以实物为重，典籍次之，推论又次之”，实物不可得时，则从古籍下手，并同世界其他民族比较，以作旁证。[2]

上述第一条不能说独独是比较音乐学的，实际上也是当时西方史学普遍奉为圭臬的。第二条则无疑是比较音乐学传统的。至于第三条，王光祈所做多是从典籍下手，仅偶有比较。而所谓推论的方法，则是研究非西方“野蛮民族生活”，“以为上古人民未开化时代之生活”，这也是当时西方史学普遍把非西方作为自己历史的古代部分的做法，即按照“西方中心论”，非西方是西方发展中的初级阶段。

从史学角度看，王光祈主要是系统介绍了西方音乐史及其史学方法，并以此研究中国音乐、尤其是律制的进化，虽然其中也运用了比较音乐学的一些方法。

而从比较音乐学角度看，他的研究仅仅运用了埃利斯的音分制和霍恩博斯特尔——萨克斯的世界三大乐系。此外，他在文章中零星介绍过诸如传播论的“边缘残存”观点以及采录音响及记谱、收集乐器等方法。但是，他的研究同当时西方流行的比较音乐学有些不一样。首先是对象不同，他主要研究自我音乐、而不是非我音乐；其次是方法上也有诸多不同，他以中西比较为主，而不是西方——非西方的比较，多进行历时比较、而非共时比较，仅比较律制、而不同时比较乐器与风格，且比较中无人类学背景。他确实倡导过环境论，但那是就西方音乐史而言的，绝非是人类学的。甚至在他的《中国音乐史》里所用的乐器分类法也是西方传统的三分法，而非比较音乐学柏林学派的四分法。只有他的《东方民族之音乐》是介绍比较音乐学的，但正如他所称仅以埃利斯的音乐分制为准，根据文献与乐谱比较音体系。这似乎并不足以反映出到20年代末西方比较音乐学的状况。

除了历史音乐学和比较音乐学外，王光祈还介绍了阿德勒音乐学体系中的声学与声音心理学；同时他还强调该体系中与音乐史有关的各种学术，如美学、物理学、生理学、心理学、文学史、美术史、文化史、政治史、宗教史、哲学史、乐器学以及

---

① 王光祈：《欧洲音乐进化论》，上海中华书局，1924。

② 王光祈：《通讯》，载《王光祈音乐论著选集》，人民音乐出版社，1934。

技术理论和演奏技能。

综上所述,王光祈这一时期所引入的与其说是比较音乐学,不如说是音乐学,或者说主要是历史音乐学,也有一些比较音乐学。但他对后来影响较大的也还是在史学、律学方面。至于当时的比较潮流主要还是集中在中西比较,为了寻找同西方的差距、以便迎头赶上,而非比较音乐学性质的广泛比较。所以说,这一时期我国是史学处于中心,而比较音乐学则在边缘,非常微弱,虽然它也反映了19世纪西方该学科的两大技术成果——音分制和留声机音响采录(后者仅有刘天华那样很有限的采集工作)——和20世纪柏林学派的些许观点,但它是借着"五四"前后的史学大潮而来的,而最终目的又是在于创造一种能够立足于世界民族之林的中国新音乐。这种创作主宰研究的倾向甚至一直延续到70年代末。

这一时期还有另一股被我们忽略了的潮流,即由刘复1918年在北大所发起的"民歌运动"。这是20世纪初人类学——民俗学传入的结果。运动得到我国人类学——民族学创始人蔡元培的支持。开始仅收集歌词,属新文学运动的一部分,自1922年起也收集曲调并创办《歌谣》周刊是为中国民俗学之开端。后来刘复之弟刘天华也加入实地采录,加强了该运动的音乐方面。1927年运动移至广州中山大学——当时中国人类学—民俗学中心——并一直延续到1934年。这7年是民间音乐研究的黄金时代,采录范围从农村扩展到城市。[①]据沈知白记载,当时(1929)中央研究院已开始"用留声机蜡片到民间去'灌"音乐。有不少著述和集子都附有乐谱,研究音乐本身。从一些题目来看如"结婚仪式歌","儿童游戏的歌谣","医事用的歌谣"等,显然是人类学——民俗学性质的。这一运动的性质如同本世纪初美国人类学家的音乐采录与研究。但在我国却由于后来的战乱、排外和音乐界长期固守的"音乐本体论"而未能同音乐学合流、产生如美国民族音乐学和音乐人类学那样的交叉学科。

此外,值得一提的是,当时在中央研究院历史语言所的语言学家赵元任在民间调查方言时曾收集过一些民歌民谣。这令人想起当时比较音乐学家——心理学家施通普夫和人类学家博阿斯联手在美国西北海岸调查印第安人的语言和音乐的做法。

二、民族乐派思想的主宰:20世纪30年代中期—40年代

如同在西方,在比较音乐学前后,同时存在着民族乐派的运动,即如巴托

---

① I. Wong,"From Reaction to Synthesis:Chinese Musicology in the 20th Century",*Comparative Musicology and Anthropology of Music*,ed. by Nettl&Bolhman,Chicago:University of Chicago Press,1991.

克——科达依那样收集民间音乐作为创造具有本民族特色的作品的素材。如前所述，音乐研究为创作，"五四"以来已形成共识，只不过还没有和民族乐派的思想挂上钩，但应注意王光祈早在1923年就介绍过西方各国的民族乐派这样的事实。①

进一步在中国点起民族乐派思想之火的是20世纪30年代初来华的两位白俄作曲家阿龙·阿伏夏洛莫夫和亚历山大·齐尔品。他们用自己中国风格的作品鼓舞了中国作曲家。齐尔品鼓励中国作曲家去听农民的音乐，用西方技巧表现地方色彩。阿氏则提出改革中国音乐与戏曲的意见，据沈知白1924年的记载说，"阿氏说中国的音乐家，应该学习俄国格林卡、穆索斯基、鲍罗丁这般人到民间去收集歌谣，再用艺术的手段，将它们制作成伟大的乐曲，我们赞成这种办法。不过关于采取材料，我们除民歌之外，还有昆曲，琴曲以及道家的法曲与僧家的佛曲都可以做创造国乐之材料"("二十二年的音乐")。接受阿氏影响的还有冼星海，1935年他从法国刚回到上海，直接面授阿氏教导，之后将这一思想又带到延安，得到那里作曲家的响应。

当时的抗日救亡运动成了民族乐派思想发展的土壤。而党的文艺方针也号召到群众中去，收集创作的原始材料。②这是"五四"精神合乎逻辑的进一步发展。冼星海号召建设"民族音乐研究理论"(包括中国古乐和欧西乐学理论)，研究世界各国的音乐史、乐派和民族音乐，创造"中国新兴音乐"。③他影响了1939年成立的"中国民间音乐研究会"，其会员多是作曲家。他们的思想如吕骥后来回忆的"当时我们受苏联'红旗歌舞团'的影响，'红旗歌舞团'就是这样随部队走，到一个地方就收集民歌进行创作"(1985)。当时，吕骥在"鲁艺"还曾介绍过巴托克和萨波奇(柯达依弟子)的方法。④

吕骥1941年发表的《中国民间音乐研究提纲》代表了这一时期音乐学术的主要倾向。纵观全文，他只提及借鉴"西洋近代音乐科学"，没有提到音乐学。而研究民间音乐的状况、内容与形式、演变的历史，目的是获得规律性的知识，建设现代中国新音乐。不仅研究创作所需的形式与技术，还要研究表演技巧与风格。"提纲"强调研究者的音乐实践——即创作活动。研究角度有音乐史、创作、演唱、美学、比较学等，民歌采集沿用传统，称"采风"。1946年在重庆国立音专建立的"山歌社"，其人员与宗旨亦是如此。⑤

"提纲"的贡献是，不但指导了当时和后来的民歌选编工作，而且在中国音乐研

---

① 王光祈：《德国人之音乐生活》，载《申报》，1934。

② 毛泽东：《在延安文艺座谈会上的讲话》，载《毛泽东选集》卷三，1942。

③ 高厚永：《中国民族音乐学的形成和发展》，载《音乐研究》，1980年第4期。

④ 吕骥：《中国民间音乐研究提纲》，载《音乐研究》，1982年第2期。

⑤ 沈洽：《民族音乐学在中国》，载《中国音乐学》，1996年第3期。

究的历史上,第一次提出了方法论问题,所归纳的八种民间音乐和六种技术理论问题为解放后更广泛的研究提供了建立范式的基础。

如果说前一时期处于中心的是史学,那么这一时期的焦点则是现存的音乐,史学相对地处于边缘位置。在民族解放运动的大背景下,民族乐派的思想,尤其是苏俄乐派的,以民间音乐研究的形式而中国化了。这一时期的特点是,研究本民族音乐自身的规律,在此基础上创造新的民族艺术。同国外当时的民族乐派(也有称音乐民俗学的,如布勒伊洛尤等)相比,我们的民间音乐研究缺乏对资料的系统分类,不注意民俗背景,研究中亦无风格比较也无对音乐体系本身的深入研究。、

三、从民族乐派思想向音乐学的回归:20世纪50—70年代

解放以后,"五四"时期的历时性研究与延安一重庆时期的共时性研究二股潮流合而为一,称为民族民间音乐研究,代表人物是杨荫浏。实际上,1949年之前,在国统区,"五四"的史学传统一直没有中断。从20世纪30年代的黄自到40年代前半期的杨荫浏、后半期的沈知白。国立音专成了中国音乐史学的基地。在这方面最有创见的是杨荫浏。重庆时期,他继承了王光祈的传统,以西方技术理论为工具,从物理学、数学角度来解决中国的律制问题。史学思想则是进化论的和儒家音乐观的。此外,他还注重音乐和语言的关系。虽然他也提出过民族乐派的思想"文史学者与乐人合作研究民歌",[①]解放后他也曾提到音乐学术为创作服务,但他的研究主要还是学术性的。

20世纪50年代以来,他在进化论的基础上又接受了唯物史观,联系社会生活和意识形态来看音乐结构与审美观。这样除了原有的文献考证外他又开始研究现存的民间音乐,进行实地考察,"从研究民间音乐中探索古代音乐的遗存问题"。[②]这就同历史音乐学单纯的历时性区别开来,接近了民族音乐学的共时性,即从现存的传统出发重构音乐史。杨荫浏方法中历时——共时的结合,是在1950年代政治上一面倒向苏联、完全排斥西方新兴思想的状态下,以他为代表的音乐学者的独创。

他亲自去搞音乐普查,提出调查的五个方面,即相关的生活内容,曲调及唱奏情况,文献实物(乐器与手抄资料),艺人情况,当地研究情况等。当时也受到过苏联民歌研究的影响,如参考地方志等做法。[③]他的学术思想接近当时东欧的音乐民

---

① 杨荫浏:《中国民歌》"序",载《杨荫浏音乐论文选集》,上海文艺出版社,1935。

② 吕骥:《悼念卓越的音乐史学家杨荫浏先生》,载《人民音乐》,1984年第4期。

③ 杨荫浏:《湖南音乐采访对的普遍调查工作》,载《杨荫浏音乐论文选集》,上海文艺出版社,1957。

俗学。他开创了一种中国式的音乐志写作范式，一直沿用至今。具体说即是：背景简介——乐器及其律制(音乐结构形式)——乐谱——沿革与演变——演奏者——传授关系及教习者——评估。①

所以说完整的中国音乐学应从20世纪50年代的杨荫浏开始，只不过是用“民族民间音乐研究”的名称罢了。在此之前，王光祈和1949年之前的杨荫浏专治史学，刘天华和吕骥等作曲家则面向民间。

这时在上海音乐学院的沈知白，正继续自己30—40年代所接受的民族乐派思想，从中西比较中得出结论：要建立自己的“民族音乐理论”体系。他认为“民族”的涵盖面比“民间”广泛得多，而具体实施他的蓝图的则是民族作曲理论家于会泳。②但更重要的是，他重新提倡“五四”以后中断了的比较音乐学，把对中国民族音乐的研究扩展到了东方民族音乐，也可以说是进一步扩大了参照体系。在这方面，他超越了王光祈，具体表现在：

1. 已不再仅仅是中西比较，还扩展到中国和非西方民族的比较。他提出中国古代音乐史中的一些问题要和周边国家联系起来，才能解决，为此他提出了研究路线图：印度——日、朝——东南亚——西亚、北非——黑非洲——拉美③他还翻译了关于印度、拉美和非洲的材料。

2. 从单纯的律学研究扩展到音乐其他因素——旋律、调式、节奏、复调曲式以及乐器等并开始注意音乐所赖以发生的背景。

3. 译介西方音乐学家和比较音乐学文献。

4. 提倡全面学习西方音乐学的各分支学科——除音乐声学外，还有音乐美学、音乐史学、音乐社会学、律学、音乐生理学、音乐民族学、音乐心理学等。④另据回忆，沈知白在1960年前后曾设想过用奥地利音乐学家阿德勒创立的音乐学体系在上海音乐学院建立音乐学系，既包含“民族音乐理论”专业，也包含“东方音乐”专业。

从民族乐派思想回归到音乐学，这是当时中国音乐学术的总趋势，无论是杨荫浏，还是沈知白，都是如此，只不过一个是“内向地”形成一种中国式的音乐学，一个是想更开放地广泛借鉴西方音乐学；前者已具规模，后者则仍在酝酿之中。但令人不解的是，为什么他们两人都没有去注意当时正方兴未艾的西方民族音乐学？仅

---

① 杨荫浏：《孔庙丁祭音乐的初步研究》(1958)，载《杨荫浏音乐论文选集》，上海文艺出版社，1986。

② 沈洽：《民族音乐学在中国》，载《中国音乐学》，1996年第3期。

③ 赵佳梓：《沈先生是如何教我研究东方音乐的》，载《沈知白音乐论文集》，上海音乐出版社，1994。

④ 陈应时：《沈先生教我学音乐学》，载《沈知白音乐论文集》，上海音乐出版社，1994。

借鉴东欧的音乐民俗学和"五四"时传入的比较音乐学而避开当时的新学——民族音乐学,是不是为求得政治上的保险?在没有进一步的资料之前,我们只能这么推测。

四、民族音乐学的兴起与发展:20世纪80年代

"文革"之后,1980年前后,上海音乐学院音乐研究所在《辞海(修订版)》资料工作的基础上,由罗传开组织编译了两辑《民族音乐学翻译资料汇编》。材料选自当时可见到的欧美及日本音乐辞书"民族音乐学"条目,计有英、德、法、俄、日等语种。据罗传开所言①,这一工作继续了沈知白20世纪60年代未尽的事业。

值得一提的是,廖乃雄也在沈知白之后做了些工作。20世纪70年代下半期,他曾译过一些德文百科全书上的各国音乐条目,还选了非洲、阿拉伯、埃及等条目让我作翻译练习,并亲自为我校订。此外他还建议编译室翻译沈知白曾译过一部分的斯洛尼姆斯基的《拉丁美洲音乐》,我翻译《非洲音乐》,并向出版社推荐出版。这促成了后来各国音乐系列译著的出版,是20世纪50和60年代《各国音乐文化》翻译的继续和深化。

沈洽②对这一时期作了很好的总结。笔者下面拟对他的六个方面作一些评估和补充。

一、学科方法论的研究

1980年的"全国民族音乐学学术讨论会"标志了中国学术界正式接纳了这一学科,虽然比西方迟了整整30年,在中国却具有划时代的意义,它意味着方法论上的一场革命由此开始了。会上所讨论的"中国民族音乐学究竟始于何时","中西民族音乐学的异同"等问题代表了中国学术界对西方民族音乐学的最初认识及接受程度的差异。而1982年年会上所讨论的研究范围及研究目的(是为创作还是作为独立的人文学科)则无疑是中国音乐研究摆脱创作功利的"独立宣言"。1984年起,则有学科名称之争,现评述如下:

1. 沈洽、杜亚雄等坚持罗传开译自日文的"民族音乐学",词根 ethno-(民族)修饰"音乐学",强调是音乐学的一个分支学科,同时考虑音乐之文化属性,目的是使我国的研究同国际接轨,创造民族音乐学的中国学派。

2. 乔建中、金经言等则按德文 musikethnologie 改译作"音乐民族学",理由是该学科中音乐学和民族学同等重要,这样也避免了同我国原有的"民族音乐学"

---

① 罗传开:《民族音乐学翻译资料汇编》"编后",1983。

② 沈洽:《民族音乐学十年》,载《中国音乐年鉴》1990卷。

沈洽:《民族音乐学在中国》,载《中国音乐学》,1996年第3期。

混淆。

3. 黄翔鹏、陈应时等采用“民族音乐形态学”，董维松、袁静芳等又加上了“乐种学”以取代“民族音乐研究”，意在保持原有的音乐学学术传统，不认同于考虑文化背景的“民族音乐学”。

4. 吕骥、魏廷格等又提出“中国音乐学”，其理由如魏所言，我们的研究是音乐学的、研究自我音乐的(即主位的)不像西方民族音乐学是边缘学科、大多研究非我音乐(即客位的)。

笔者认为，与其统一各家之说，不如保留各种学术色彩，即一种多元共存的学术格局，以利于各派之间在竞争中取长补短、共同发展。“中国音乐学”是对中国特色的学术传统最好的概括，涵盖了“民族音乐形态学和乐种学”，也体现了国际上通行的做法，如“印度音乐学”、“阿拉伯音乐学”等。“音乐民族学”和狭义的“民族音乐学”(如沈洽所定义的)则分别代表了是立足于民族学或音乐学——民族学并重、还是立足于音乐学的不同取向。至于广义的“民族音乐学”最好称为“西方民族音乐学”，以示区别。

沈洽的“民族音乐学中国学派”其范围和方法是[①]：

1. 主体为中华民族传统文化环境中的音乐；

2. 对我们有明显“血缘”关系互相影响的其他国家和民族的传统音乐；

3. 其他参照体系，特别是欧洲音乐体系。

纵观这三条，其中既有音乐学倾向的民族音乐学——即“文化中的音乐”的影子，也有沈知白“周边国家比较”的思想，又有“五四”以来的“中西比较”这一世纪主题，同时还坚持了“以我为主”的传统。他的思想可以说是代表了80年代西方民族音乐学传入中国之初的表现形式：对胡德式的“文化中的音乐”的青睐，同时又不舍弃中国好用的比较音乐学传统。

二、民族音乐志与民族音乐志学

按沈洽说，这一名称意为“民族的、文化中的音乐志”。但现在西方已统称为ethnography of music，译作“音乐民族志”[②]，似与(anthropology of music)——即“音乐人类学”一样立足于人类学—民族学，与西方的差异反映了我们20世纪80年代的音乐志的基本范式是历史、人文概况——表演方式——音乐形态特点——乐种分类与分布——乐器——传承关系，其中各部分或多或少联系文化或民俗背景，少数还得出人类学—民俗学结论、或甚至调研当地的传统话语——如思维体系、音乐观念和分类法。可以说，较之20世纪五六十年代杨荫浏的范式，在观念上

---

① 沈洽：《民族音乐学研究方法导论》，载《中国音乐学》，1986年第1期。

② H. Myers, *Ethnomusicology: An Introduction*, New York: w. w. Norton and Company, 1992.

又进了一步。

三、文化地理学

"音乐色彩区"这一概念的灵感来自比较音乐学的"文化圈"、巴托克一科达依的"音乐方言区"、内特尔一梅里亚姆受比较音乐学影响的"文化区"等概念。所谓比较音乐学影响,即是通过地理划分来寻找音乐的共性,这是一种文化普遍主义的意识。研究地理对音乐文化的影响,代表作是乔建中的"音地关系探微",影响来自萨波奇(科达依的弟子)《旋律史》中的"音乐地理学"的影响。今天,音乐文化地理学还应联系文化生态学等新的内涵。①

四、文化史

这一名称易让人联想到萨克斯一萨波奇的乐器史、舞蹈史、旋律史这样陈旧的概念,正如后来人们所批评的,比较音乐学的历史比较法,即比较现存的传统与历史上存在过的传统,或者说用人类学资料与历史资料进行平行比较,这里有很多推测的因素,显示出比较音乐学的不完备之处(岸边成雄语)。而后来侧重于现存传统的民族音乐学,在研究历史时,则取变化的角度,通过不同的变体来重构历史,90年代兴起的历史民族音乐学则结合了史学的考古、文献考证等历时法和民族音乐学的共时法。如前所述,在这方面,我们倒是领先于西方的。

五、跨文化比较

我们所谓的"比较"多属中西比较这一世纪性的主题,20 世纪 60 年代起,又有了沈知白式的与周边国家的比较,80 年代则出现了汉族与少数民族、各少数民族之间的比较,也出现了一点中国以外的比较,如阿拉伯一西方的比较。管建华对这一时期的比较作了很好的归纳,②划分出"影响比较"(共性——相关的比较)和"平行比较"(差异——对置的比较),提出脱离西方音乐理论为框架的比较,脱离早期比较音乐学的"欧洲中心论"。笔者认为,既要脱离"西方中心论",也要脱离"中国中心论"才能跳出狭隘的二元比较的框框,真正做到以全世界为视野的多元比较。

六、中国以外非欧洲传统音乐的研究

20 世纪 80 年代以来,我们在这一领域做了三件大事,研究上有三大特点。

三件大事是:亚非拉地区音乐志系列的出版;《中国大百科全书》收录各国音乐条目;"中国世界民族音乐学会"成立。可以说中国的"地区研究"的中心是在中央音乐学院,陈自明等学者功不可没。

三大特点是:

1. 是 20 世纪 60 年代亚非拉音乐研究中音乐学传统的进一步延续,即首先注重音乐形态,当然对文化脉络较之从前有更多的注意。

---

① 管建华:《音乐人类学》,载《中国音乐》,1996 增刊。

② 管建华:《比较音乐研究述略》,载《中国音乐年鉴》1992 卷。

2. 除少数情况外，经费困难和体制问题使我们无法像西方学者那样作大量深入的田野工作，无法理解所研究民族的文化精神，因而只能局限于音乐本身，作一些表面性质的介绍，脱离不了起步阶段。

3. 因而较多的研究采用比较的方式，这正如西方比较音乐学时代，因缺乏对各个地区深入详尽的第一手研究，不得已而采取比较的方法。但是我们仍有一些出色的研究，如以杜亚雄的《裕固族西部民歌与有关民歌之比较研究》[①]、伍国栋的《缅甸民族乐器与缅中民族乐器之联系与比较》[②]以及李听的《北美印第安民歌与我国阿尔泰语系若干民族民歌的共同音乐特征》[③]等为代表的。用比较音乐学与历史文献考证的方法，从音乐形态学出发，得出的结论却具有一些人类学关于人种渊源的旨趣，如匈奴人和匈牙利人，羌人和缅人，我国阿尔泰语系民族和北美印第安人。这一方法也见之我国少数民族音乐研究。[④]

五、文化人类学思想的渗入：20 世纪 90 年代

如果说 20 世纪 80 年代中国的民族音乐学基本上反映了西方比较音乐学和 50 年代民族音乐学的思想，那么 90 年代最大特点是文化人类学思想的渗入。首先是从名称——即如何描述这一学科开始的。如笔者从梅里亚姆和蔡斯(G. chase)的定义论述中得到灵感，提出 ethnomusicology 的译名问题，认为从词源学、语义学、学科历史与现状来看，似应译作"文化人类音乐学"，英文似相应作 cutural anthropomusicology，或简称为"人类音乐学"或"文化音乐学"。[⑤]其他名称则有赵宋光的"音乐文化学"[⑥]；乔建中所提出的人类学下属学科"音乐民俗学"[⑦]，以及后来管建华的"音乐人类学"[⑧]。韩锺恩很快对上述建议作出归纳，提出"音乐文化人类学"(cultural anthropology in music)一说[⑨]，将其看作文化人类学的分支，研究应从产品转向创造过程及人自身。这正是西方人类学和民族音乐学 80 年代以来

---

① 杜亚雄：《裕固族西部民歌与有关民歌之比较研究》，载《中国音乐》，1982 年第 4 期。

② 伍国栋：《缅甸民族乐器与缅中民族乐器之联系与比较》，载《民族音乐》，1986 年第 1 期。

③ 李昕：《北美印第安民歌与我国阿尔泰语系若干民族民歌的共同特征》，载《音乐研究》，1987 年第 4 期。

④ 钱康宁：《论音乐学在少数民族研究中的地位和作用》，载《人民音乐》，1991 年第 11 期。

⑤ 汤亚汀：《ETHNOMUSICOLOGY：释义和译名》，载《中国音乐学》，1991 年第 3 期。

⑥ 赵宋光：《音乐文化的分区多层描述》，载《中国音乐学》，1992 年第 2 期。

⑦ 乔建中：《浅议民俗音乐》，载《人民音乐》，1991 年第 7 期。

⑧ 管建华：《音乐人类学》，载《中国音乐》，1996 增刊。

⑨ 韩锺恩：《音乐文化人类学》，载《中国音乐年鉴》1993 卷。

所强调的。

下面拟简单评述到1996年为止的几种用人类学方法论实验的著述。

首先是马克思主义人类学——民族学思想。如韩锺恩引用了马克思《人类学——民族学笔记》来说明人类文化习俗、人的生产、物质生产和精神生产同民俗音乐的关系[①]。笔者在《希伯来音乐仪礼向一神教的进化》[②]一文中,运用了达尔文——马克思的社会进化论、人类学阐释学派盖尔茨的"文化内旋"以及马克思历史唯物主义关于经济基础—上层建筑关系的基本原理。

杜亚雄在《为建立民族音乐学马克思主义学派而奋斗》[③]一文中,批判介绍了到20世纪50年代为止的西方人类学——民族音乐学中的进化论、传播论、功能主义和文化相对论等学派后,提出了马克思主义人类学的三个特点:(1)"以世界古今一切民族为对象"(评:实际上梅里亚姆和内特尔的著述中已有不少西方音乐的例子,专门研究西方艺术音乐的民族音乐学著述可见内特尔、赫恩顿、波尔曼)[④];(2)"以历史唯物主义为指导、并以社会经济形态为中心内容"(评:在这一点上西方同行不比我们落后,20世纪80年代以来,马克思主义在后现代主义批判资本主义的大旗下、进入人类学——民族音乐学已不是罕见的例子,经济基础决定文化现象,这已成了西方学者时髦的话语);(3)"强调现状与历史相结合的研究的方法"(评:如前述,杨荫浏早在20世纪50年代就开始这样做了;西方则先后从"变化"的角度(1960年代以来)和"历史民族音乐学"(1990年以来)两方面结合历史与现状)。笔者认为,当务之急是,系统学习马克思主义有关论述,同时批判借鉴西方马克思主义的具体运用方法,广泛对马克思主义以外的西方各种方法论兼收并蓄,并在结合中国传统学术的基础上建立我们自己的体系,这样才能与西方民族音乐学界平等对话。

第二种倾向是,较少借助西方民族音乐学而直接从文化人类学—民族学中吸

---

① 韩锺恩:《关于民俗音乐研究的三个比较》,载《音乐探索》,1991年第2期。

② 汤亚汀:《希伯来音乐礼仪向一神教的进化》,载《世界音乐文丛(2)》,1994。

③ 杜亚雄:《为建立民族音乐学马克思主义学派而奋斗》,载《中央音乐学院学报》,1991年第3期。

④ Merriam, Alan P, *The Anthropology of Music*. Evanston, Ill.: North Western University Press, 1964.
Nettl, Bruno, *The Study of Ethnomusicology: Twenty-nine Issues and Concepts*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1983.
Nettl, Bruno, 1989.
M. Herndon, "Culture Engagement: The Case of Oakland Symphony Orchestra", *Yearbook for Traditional Music*, 1981.
P. Bolhman, "Europe", *Excursions in World Music*, ed. by Nettl, etc, 1992.

取灵感，这也是我们的西方同行常用的方式。这样，立足点已不再是“文化中的音乐”而是“作为文化的音乐”；而且我们深厚的史学传统也加强了西方文化人类学的历时维度。

罗艺峰的《中国西部音乐论》①，论述西部音乐“在文化层面上与自己音响本体之外的物质文化、行为文化和精神文化发生着关系”，同地理环境、自然气候、产食经济息息相关，即支撑和孕育音乐的是音乐外的文化事项。他从钟与琵琶的比较来看物质文化，分别从战争与和亲这类行为文化、从宗教与风俗这类精神文化来看其对西部音乐的影响。以上是共时、宏观的研究，接着又从历时的角度来看具体的音乐文化事项——西凉乐、龟兹乐等杂交、开放、生成、发酵的方式。最后又微观地分析了“花儿”等西部音乐的主要品种，其中不乏新颖的视角，如“花儿”的人格类型学研究和“信天游”食与性的生存母题；但藏族的“谐”、维吾尔“木卡姆”以及“西安鼓乐”这三节流于一般介绍，述而少论。所引书目也反映了我国总体上对西藏——新疆同中亚——南亚的比较研究不够。

杨民康的《中国民歌与乡土社会》②，据作者本人说，灵感主要来自我国人类学家、社会学家费孝通的《乡土中国》。全书在西方社会学、民族学、符号学和中国传统美学、民间文学结合的层面上探索民歌赖以生存的乡土社会及其文化结构，是一部音乐文化学——社会学、而非形态学的著作。从方法论上看，该书似以民歌为例来阐释结构——功能主义学说。作者以符号学方法区分出民歌符号活动四要素——乐讯、讯道、乐人与环境(即民歌的形式——内容、媒介——过程、演员——观众、生态——社会)，四者在其系统内部的四种语义功能(传载、抒表、传讯、趋美)和外部的四种文化功能(习俗、礼仪、群聚、交际)中发挥着作用，以此形成——符号——结构系统。然后从四种背景——人生仪礼、婚姻恋爱、家庭家族、乡里社会看上述内外功能。最后以功能—结构派学者帕森斯的“社会行为论”历时地区别行为者——即乐人(乐工、乐伎、歌手、优伶)的社会地位和文化角色。

第三种倾向是，从文化人类学的分支学科民俗学出发的音乐民俗学，可以说是20世纪20—30年代和1950年代民俗音乐调查的进一步发展，代表人物是乔建中③。他提倡从“实录”(即田野工作)入手，强调记录民俗全过程(不像以前只记录曲调与歌词)，还要参与其中、直接感受，这正是人类学家马林诺夫斯基20世纪40年代及当今西方民族音乐学所强调的。然后在这一基础上作文化人类学、音乐民俗学的整体研究。至于方法，他提出研究仪式背后深层的社会、历史、文化、宗法、观念等内容，“从民俗的细节中可以剥离出很丰富的社会文化内涵”。他借用了日

① 罗艺峰：《中国西部音乐论》，青海人民出版社，1991。

② 杨民康：《中国民歌与乡土社会》，吉林教育出版社，1992。

③ 乔建中：《浅议民俗音乐》，载《人民音乐》，1991年第7期。

本学者的民俗分类——物质、社会、语言和心理,认为每项音乐民俗中都可能包含这四要素。实录中四要素再加上历史——社会——艺术这三个维度,可对民俗音乐有一个全面、系统、多层的认识。

第四种倾向则干脆以音乐人类学来代替民族音乐学,如管建华编著的教材《音乐人类学》①。虽然这方面资料尚不充足,但作者却能广泛借助文化人类学、社会学译著而构建出一个具有自己特色的框架,且将这一学科扩展到深层的文化美学、心理学与哲学范畴,并处处联系中国音乐的情况,颇具新意。对音乐人类学的介绍除梅里亚姆(音乐行为和功能主义)、洛马克斯(歌唱风格测定)等学派外,似还应包括布莱金(结构主义人类学)、费尔德(审美人类学——声音民族志)和 A. 西格(表演人类学)等流派。引人注目的是,管建华等人将音乐人类学具体运用到音乐教育上,同当今多文化、跨文化的音乐教育这一国际潮流接轨,在我国目前的音乐教育理论中走到了最前列,他们提出的口号是立足于本民族传统文化,抛弃西方中心论,面向全世界。笔者认为,这是对传统文化——世界多元文化辩证关系的最好阐释,是我国音乐文化当今的发展方向。

第五种倾向,或仅初露端倪,是人类学学者的加盟。1995 年,厦门大学人类学系彭兆荣在《中国音乐学》上发表文章"结构,解构,重构:中国传统音乐现代化的必然选择",象征了音乐学——人类学在中国联手的开端,中国音乐学界第一次感受到了来自人类学界的学术风格和一股强劲的后现代主义学术风范。作者引用了巴赫金、赛义德、福柯等后现代主义大师的观点,来分析我国少数民族音乐文化的结构,解构西方音乐文化的话语系统,如我者(指西方)文化霸权的表现,他者(指非西方)不同、但却平等的价值结构,以此重构中国各民族音乐文化自己的话语系统。他还提出,"音乐广泛地与人群、种族、阶级、年龄段、职业、性别等结合"的后现代主义视角。②值得注意的是,人类学学者彭兆荣在西南少数民族地区有过多年田野工作的经历,曾给予音乐现象以特别的关注。

结　　语

从 20 世纪 80 年代西方民族音乐学全面传入以来,仅仅十多年,中国音乐学术就发生了巨大变化,西方民族音乐学一百年来所有的思潮(除结构主义外)几乎都出现在当代中国。各种色彩的学术风格形成了一个连续统,两头极端分别是音乐形态学——乐种学(即音乐学)和文化人类学,中间依次是比较音乐学、民族音乐

---

① 彭兆荣:《结构,结构,重构:中国传统音乐现代化的必然选择》,载《中国音乐学》,1995 年第 2 期。

② 汤亚汀:《专题论丛:音乐实践的描述与描述的实践"评介"》,载《中国音乐年鉴》1993 卷。

学、音乐民俗学和音乐人类学，呈现出多元共存的格局。西方民族音乐学思想使中国学术界走上了方法论的实验和革命，这必将对中国音乐学术的发展产生深远的影响。

(原载《音乐艺术》，1998 年第 2 期)

西方民族音乐学思想发展的历史轨迹

汤亚汀

20 世纪 80 年代后半期，西方民族音乐学界弥漫着一股反思的气氛，美国民族音乐学学者波尔曼[①]借此提出了民族音乐学"思想史"(intellectual history) 的概念，致使 20 世纪 80 年代末、90 年代初一批从思想的高度总结民族音乐学历史的著述问世。

本文沿着这一思路追本溯源，参照了西方近十年来的有关著述及历史经典文献，力图从西方历史上各种社会文化思潮中把握民族音乐学的历史发展，以求更准确、更全面地认识这一学科的思想与方法论，便于我们参考借鉴。

一、从文艺复兴到东方主义——早期的酝酿

20 世纪 90 年代初，美国民族音乐学学者波尔曼在著述中[②]将西方民族音乐学的思想史追溯到文艺复兴时期，他在法国思想家、散文家蒙田(1533—1592)、德国博物学家基歇尔(Athanasius Kircher，1602—1680)以及法国民族志作家拉菲陶(J.－F. Lafitau)等人的著作中找到了一些有趣的例子。蒙田 1580 年的文章"食人的蛮族部落"(见其《散文集》)也许是现代欧洲第一篇民族音乐学的记载，评述了

① P. Bolhman, "Traditional Music and Cultural Identity: Persitent Paradigm in the History of Ethnomusicology", *Year Book for Traditional Music*, 1988.

② P. Bolhman, "Representation and Cultural Critique in the History of Ethnomusicology", *Comparative Musicology and Anthropolgy of Music*, Chicago: University of Chicago Press, 1991.

巴西里约热内卢海湾一小岛上美洲土著的音乐，材料来自加尔文派传教士雷维(Jean de Lévy)1578年的记述(当时巴西是法国殖民地)。其中有那个部落的囚犯的反抗歌曲。除了尚武的歌曲外，还有情歌。他们的情歌一点也不野蛮，内容是歌颂醇酒与爱情，颇有点希腊诗歌的味道，令人想起古希腊的阿纳克里翁抒情诗体。蒙田的结论是，食人者的音乐基本上同欧洲人的差不多。同古希腊比较是文艺复兴思想的一大特征。

另一大特征是自然科学的精神，可见之于基歇尔的巨著《世界音乐》。该书扉页插图中绘有美洲土著仪式舞的舞蹈者，画在下方风景中，表明音乐同大地、大自然的联系，那是所有人类音乐的起源。这种客观性对身为传教士的基歇尔意味着反对《圣经》中音乐的上帝创造说。基歇尔百科全书式的巨著充满了科学好奇心和神秘性，其目的是汇聚一个音乐活动的世界。他像收集、展览古玩那样展示音乐珍奇。他从不同的角度系统地探索了音和音程结构的本质；分析犹太人的记谱体系以及其他非西方的音乐理论体系；论述音乐在自然中的起源，结合美洲土著及各国的音乐资料。他的巨著中还贯穿着乐器图像、音程表、广泛的记谱、音阶结构的数学图表，表现出以普遍主义概括世界音乐的意图，力图使他文化的音乐为欧洲读者接受。

科学观察的精神也见之于拉菲陶的著作《美洲蛮族习俗，原始时代习俗比较》之中。他在书中比较了南美、北美印第安各部族的乐器，有按结构比较的，也有按仪式功能比较的。作者还认为，这些乐器的合理功能一点不比类似的希腊乐器少。

上述早期著作的特点可归结为：以古希腊文化为比较的楷模；以欧洲为中心的文化普遍主义的比较模式，意在缩短两种文化中音乐之间的距离；反对神学，提倡自然科学的客观精神。正如波尔曼所指出的："早期对异国文化行为的描述，某种程度上成了扩展西方殖民者权力的手段，当然，积极的方面是动摇了西方音乐文化的主宰地位，在欧洲的音乐话语中为非欧音乐确立了一席之地，同样也丰富了欧洲的思维。"①

欧洲人对非欧音乐的兴趣来源于早期的航海发现，而研究非欧文化，其理论依据则源自于启蒙运动。启蒙运动的主将之一、百科全书派的领袖卢梭的《音乐辞典》(1768)反映了18世纪的这种时代精神。该辞典系统地使用了非欧音乐的材料，目的是完整地概括音乐的定义。"为了让读者能够判断不同民族的不同音乐方言"，卢梭在论音乐的条目中展示了非欧音乐的谱例：一首中国曲调，一首波斯曲调，一首加拿大"蛮族"歌曲以及瑞士放牧调。他由此得出两个结论。首先是音乐

---

① P. Bolhman, "Representation and Cultural Critique in the History of Ethnomusicology", *Comparative Musicology and Anthropolgy of Music*, Chicago: University of Chicago Press, 1991.

物理法则可能存在的普遍性，即用记谱来揭示声学法则所主宰的某些文化之间类似的声音过程，用今天的话来说，就是对乐音进行跨文化的研究。其次，他又指出，音乐对人们的效果并不局限于声音的物理效果，也包括文化含义，即音乐不仅是自然的，也更是文化的，是一种“记忆信号”，来自于各种文化的习俗和环境所产生的各种联想。他认为音乐的基本事实产生自文化的多样性，其本质不在声音的物理学中，而在“声音对人类心灵的最大影响中”。可见卢梭更支持文化人文主义的理论。卢梭所谓的音乐现象的二元论，即自然——人性这种启蒙时代的理性思想一直影响着今天的民族音乐学理论与方法。

启蒙运动的 18 世纪也是一个崇尚经验和客观性的时代，因此“田野工作”——实地观察兴盛起来，出现了许多基于第一手资料的著述，如法国外交官方顿(Charles Fonton)利用自己在中东的经历，写了关于土耳其与欧洲音乐比较的专论(《关于东方音乐，与欧洲音乐之比较》，1751 年)；英国驻加尔各答的法官琼斯(William Jones)所著《论印度音乐的调式》(1784)；长年在北京的法国耶稣会传教士钱德明(J. - M. Amiot)在其《中国音乐古今录》(1779)中提出中国音乐同其他文化的音乐一样复杂，且历史悠久远远超过西方，能产生这样一种音乐的文化是优于欧洲的。启蒙运动对非欧音乐研究最深刻的影响是创造了一个全新的“他者”(Other)的概念，即非欧世界，有着不同于欧洲的历史与文化。钱德明和琼斯等人通过客观地观察“他者”的音乐来重新审视欧洲自己的音乐以及二者之间的关系，这样便产生了一种比较研究的方法，预示了下一世纪末比较音乐学的诞生。因此可以说是启蒙运动孕育了这一学科。

研究“他者”，从“他者”看自己，这便是当时西方的东方主义学术格局。20 世纪 70 年代，美国学者萨依德(Edward Sayid)在其轰动一时的《东方主义》(1978)一书中提出，西方研究非西方文化，是一种学术扩张，正如 18 世纪末欧洲的军事扩张一样。当时大肆军事扩张的是英法两国，因而也是它们创立了东方主义的学术。首当其冲的便是中东，一是因为距离欧洲较近，二是欧洲历史上一直将这一地区看作是自己古典文明的起源地。

19 世纪初，东方主义学术的典范是法国人维奥多(Guillaume Villoteau)在 20 卷的《埃及描述》中的《音乐卷》(1809)和英国人莱恩(Edward William Lane)的《现代埃及人的风俗习惯之记述》(1836)。维奥多所撰涉及音乐的两卷，即卷一《东方乐器的历史、技术和文献之描述》，是一部详尽广泛的乐器学著述；卷二《埃及音乐艺术现状，对该国音乐的研究观察的历史描述》，涉及埃及音乐的理论问题。他是 1798—1801 年随拿破仑远征埃及的学者之一，故描述皆以实地观察为依据。著述中除广泛论述阿拉伯的音乐及乐器外，也探讨了埃及少数民族和小宗教的音乐。其缺点是不涉及埃及音乐史、乐器史，而是人云亦云地认为伊斯兰音乐及乐器源于希腊。莱恩也在埃及生活多年，以民族志作者的眼光，描述了埃及人生活中的音

乐。较维奥多高明的是，他否定了阿拉伯音乐的希腊起源说，并估计对阿拉伯的影响来自中亚或南亚。

随着其他国家加入殖民远征，19世纪中期，东方学的中心逐渐从英法转向中欧的德奥，促发了这两国的Wissen schaft，即科学性的学术。这一时期的学术特点是，基于上一时期大量的文献资料，东方音乐逐渐进入西方音乐史学，即在历史的框架中解释东方音乐，形成一种全球音乐史的格局。

首先是基泽维特(R. G. Kiesewetter)的《阿拉伯音乐起源说》(1842)，其中也包括了波斯与土耳其。他的方法有两点引人注目之处：(1)音乐从简单到复杂的渐进发展是明显的；(2)阿拉伯音乐与西方音乐的类似，即可比性，此即比较研究的基础。接着是安布罗斯(A. W. Ambros)五卷的《音乐史》(1862—1878)，其中第一卷是专论非西方音乐的，是后四卷欧洲音乐史的前奏或古代部分(欧洲音乐史始于中世纪)。然后是费蒂斯(F. -J . Fetis)五卷的《从古至今的音乐通史》，前三卷是论述非西方音乐或古文明音乐的。他强调各种文化的音乐怎样与众不同，注重各自理论体系的差异，而忽略类似，因而没有编织出一幅统一的历史画面，故更近似于地区研究文集，而非世界音乐通史。

这一时期史学一个重要倾向是把非西方音乐作为西方音乐的源头，是欧洲文明的早期形态，这一思想延续至今，近年来被批判为“欧洲中心论”的表现。而将欧洲文明作为全世界文明的标准，则是下一时期比较音乐学的思想基础。

二、比较主义——学科的创建

19世纪是文艺复兴、尤其是启蒙时代以来的自然科学精神在孔德实证主义哲学的催化下大发展的时代。正是这一潮流激发了奥地利音乐史学家阿德勒(Guido Adler)宏观地构思出了音乐学的大纲。①

为自然科学服务的实证主义要求：首先确证事实，然后构架规律，即从事实出发，以归纳的方法概括出事物的规律。用阿德勒的话来说，“音乐史学研究的焦点”首先是“调查不同时期的艺术规律”；然后“研究这些规律及其有机组合与发展”，“艺术史学家所用方法如同自然科学家；即用归纳法……强调艺术科学与自然科学二者方法相似”。阿德勒在他的音乐学大纲中还具体提到他借用了地质学与生物学的概念。

发端于比较解剖学的比较方法广泛运用于19世纪的自然科学中，也运用于一些人文学科，如语言学、宗教学和人类学。地质学的发展主要归功于古生物学对岩

① E. Mugglestone, “Guido Adler's The Scope, Method, and Aim of Musicology (1885)””, *Year Book for Traditional Music*, 1987.

石层中化石的比较观察(即地层学)。阿德勒以这种比较的概念创立了一门新学科——比较音乐学,"比较音响产品,尤其是各民族、国家、地区的民歌,并按其不同特点分类、整理。"

阿德勒在建立音乐学学科时,正在研究如何使音乐史研究科学化,他以这种精神写了《音乐风格》(1911)一书,以古生物学判断岩层的年代的方法来判断艺术作品的年代。这种地质分层的概念也同19世纪费希特的唯心主义历史哲学相关,即历史是若干连续的、各具特色的"思想"构成的一个系列,由此引发了历史的因果关系、进程及分期。在阿德勒看来,各种不同的艺术风格也就是费希特所谓的"思想"。

古生物学不仅促进了地层学的发展,也帮助了生物学去研究地球上的远古生命,这样古生物学又支持了进化论的观念。生物学的物种概念源于17世纪的动、植物分类;其关于生物种属的谱系的假定在自然进化论中结出了果实。进化论的动力洋溢在19世纪历史学、社会学、尤其是生物学的世界观中。因此毫不奇怪,阿德勒的用语充满了生物学的意象,他的音乐史的概念是进化论的。他的分析批评方法一开始就把艺术作品当成解剖标本,为的是确定其种类,而他构架风格规律,也就是在断定音乐"自然选择"的规律。

阿德勒经验主义的风格批评方法很大程度上来自当时的艺术史著述,即"研究艺术风格的方法应该如同植物学家研究植物种类那样,顺从进化发展的规律。"这种方法也为德国的艺术史家布克哈特等人采用,称为"艺术学"(Kunstwissenschaft)。阿德勒是深深意识到这一点的,他把美术与音乐视为姐妹学科,并把音乐称为"音响艺术"。

作为当时实证主义的音乐学——比较音乐学研究工具的除了爱迪生唱机外,还有埃利斯的音分制。埃利斯是英国语言学家、数学家。除了声学和数学以外,语言学的影响在他的音体系音阶研究中很突出。19世纪末,语言学(philology,实际是指历史——比较语言学,不是lingustics,即现代语言学)在欧洲是一门很有威望的学科,成就很大,为其他学科树立了榜样,对不同文化间的音乐及记谱的研究有特别的影响。埃利斯的语言学工作是记录语言,用"宽式"记录法,即稍稍修改传统的标音字母(不用"窄式",即记录语音中所有的细节)。他发明了音分制反映了"宽式"记录法,创造了区分的"音标",即"音分型",记谱中保留了传统的欧洲音高字母和音程名称,表明记谱虽用音分,但仍是欧洲传统的记谱法,而不是用"窄式"精确的、但音乐上无意义的物理方法——振动频率和比率来记录。此外,美国人类学家博阿兹曾同德国心理学家施通普夫一起研究语言学,考察美国西北海岸印第安人的语言和音乐,并合作记谱,后者还借用语言学,发明了一些记谱记号。但语言学在音乐学——民族音乐学中的实质性的运用则是20世纪60年代以后的事。

比较音乐学早期既是"音乐民族学研究",也是心理学研究。音乐研究中民族

学、人类学和心理学三方面的结合尤其为英、德、奥三国学者所爱好，这方面的先驱如：H. 斯宾塞，R. 瓦拉谢克，R. 拉赫，G. 列维兹，D. 亚伯拉罕，E. 冯. 霍恩博斯特尔，在美国则是 B. 吉尔曼的比较心理学，研究称之为音质的音感因素。无疑，比较心理学和音乐美学是比较音乐学的中心课题。据吉尔曼声称，这样的研究可以解决诸如音乐的起源、发展、音乐创造的普遍原则等复杂问题。而音乐也有助于心理学和感知的研究，如听觉方面的协和的性质问题。

心理学家施通普夫(C. Stumpf)采取理性主义立场，相信人类心灵的一致性，即有共同规律可循。他的心理学兴趣仅在于以感官体验乐音、音程及其形成的音体系。为了测试他的“乐音融合”的假定，他需要来自所有文化的资料。他在《音响心理学》、《贝拉·库拉(Bela Kula)印第安人歌曲》以及《暹罗的音体系与音乐》等著述中，意在扩展自己的心理学研究的经验基础。他的音响心理学从音感这样复杂的理论出发，主要以胡塞尔的现象学为哲学基础(即对“纯粹意识”的研究)。他的理论专注于认知功能，诸如判断和比较，从类似或从差异出发的心理分析、注意力以及记忆力。他最常用的方法也是“比较”。

施通普夫的学生，化学家兼分类学家霍恩博斯特尔在他老师的基础上，几乎是单枪匹马地设计了介于心理学、人类学和历史音乐学之间的一门学科的范围和方法，他连接这三门学科的广博知识使其在这三个领域中都得到承认，但却未能让比较音乐学找到一个汇聚点，因而这一学科未能延续下去。而萨克斯则是艺术和音乐史学家，将其对乐器百科全书般的知识贡献给了乐器分类法，但他的单线进化论同霍氏的比较音乐学有不小的距离。

比较音乐学最后一个重要思想来源是地理学。1860 年，德国人类学家巴斯蒂安首先提出“地理区”的概念，即在一个地区的地理条件的制约下，“原始观念”形成为具体的“民族观念”，此即“地理环境决定论”。这一思想影响了另一位德国人类学家拉策尔，他创立了人文地理学，指出地理环境造成了各民族文化间的差异，此即文化传播理论的基础之一。这样本世纪初的一位德国人类学家格雷布纳由此提出了“文化圈”、“文化层”以及“传播论”学说。他认为具有相似物质、精神文化的民族同属一个文化圈、圈与圈的相迭就构成了文化层；每种文化现象都是在某个地方一次产生并向四周传播的，这种传播的过程便是文化发展的历史过程的基本内容，这就是德奥文化史学派的基本观点(其在奥地利的代表人物是施密特)。①

文化史学派的创始人也援引音乐为例来证实文化传播的理论。如德国人类学家弗罗贝纽斯考察了非洲的鼓，划分出四个文化区：黑人区、马来黑人区、印度黑人区以及闪族黑人区，各区都有自己的一类鼓。音乐学界的例子就更多了，如萨克斯著名的 23 个乐器文化层，霍恩博斯特尔的 12 个乐器文化群以及 1940 年萨克斯将

---

① 陈国强主编：《简明文化人类学词典》，浙江人民出版社，1990。

上述两种划分归并为三大区，即初期层（旧石器时代，遍布全世界），中期层（新石器时代，仅分布于几大洲）以及近期层（新石器时代晚期，仅局限于几个地区）。他由此归结出三条原理：

（1）某一地区零星可见的东西较之该地区处处可见的东西更加古老；

（2）保存于遥远的山村海岛的东西较之平原地带的更加古老；

（3）越是遍布全世界的东西越是古老；①

音乐学界"文化圈"学说的主将施奈德（M . Schneider）在他关于世界多声史的著作中（1934），根据人声的关系划分出四种文化区：

（1）变化的支声区，零星地散见于世界各地；

（2）多种不同的人声组合区，东南亚、美拉尼西亚和密克罗尼西亚；

（3）人声组合中更加多变的关系，波利尼西亚等地；

（4）非洲大部分地区的主调音乐特征。②

19 世纪末成型的比较音乐学，在组织知识、使之系统化方面，按照卢梭的自然科学精神，从两个方面着手：

（1）受地质学和生物学启示，以进化论的观点研究音乐的起源与发展，此即历时法；

（2）受地理学的启示，用文化圈思想把不同的文化加以归类，此即共时法。

这两方面亦即用时间的格局或空间的格局来组织音乐传统的多样性，都是宏观的。微观方面则借助于心理学、声学（或称音响学）、数学、语言学等手段。这样，一个真正具有科学体系和手段的音乐学——比较音乐学学科通过一批科学家在历史上建立起来了。

三、民族主义——过渡的形态

19 世纪，当比较音乐学尚未在中欧兴起时，随着 1848 年前后民族独立运动，兴起了民族乐派的运动，以对抗德奥音乐的主宰，作曲家们纷纷收集自己国家的民歌，丰富创作乐汇，不仅改编民歌，也进行研究，对民族音乐学学科的形成作出了很大贡献。相对德奥中心地位的欧洲边缘国家都出现了自己的民族作曲家。其中最突出的是东欧民间音乐研究，在 19 世纪下半叶产生了全面的民歌复兴运动，那是民族解放运动、民族自决愿望及泛斯拉夫思想强烈影响的结果。

---

① Merriam, Alan P, *The Anthropology of Music. Evanston*, Ill. : North Western University Press. 1964.

② Nettl, Bruno, *The Study of Ethnomusicology: Twenty—nine Issues and Concepts*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press ,1983.

20世纪，尤其是一战后，以匈牙利的巴托克和罗马尼亚的布勒伊洛尤(C. Brăiloiu)为代表的学者，结合了比较音乐学“柏林学派”和传统的民间音乐研究的原则，再加上德奥传播学派的影响。他们除了收集记录民间音乐外，也注意田野工作的理论和方法论问题以及文献资料的概括体系。音乐进化、音乐起源、民族/民间音乐传统的重建等，都是最受关注的问题。研究项目多局限于民族范围，几乎没有国际合作，民族观点占主宰地位。人们通过比较直接联系着音乐的共性和共同的基本概念，主张“原汁原味”的传统特性。此外，由于东欧多重的民族结构，几个世纪的殖民化和移民，一些少数民族保持着特有的文化，几乎每个民族都有自己的亚文化。因此在东欧概念的民族音乐学——后来人们以示区别而称之为“音乐民俗学”——之中，研究少数民族音乐就很重要，尤其是匈牙利对自己在斯洛伐克和罗马尼亚的少数民族的研究，斯洛伐克对自己在匈、罗、南斯拉夫北部的同胞的研究。20世纪50年代以来，这一运动继续在东欧发展。

当时，巴托克受到柏林学派分类方法的影响，试图找到一种分类程序，使自己能够重建匈牙利民歌的进化，并在更广泛的比较分析程序上研究整个中东欧民间音乐。他对比较分析音乐风格有很大贡献。他的音乐民俗学程序是：首先科学分类，再进行风格识别。即大量收集某一地的农民曲调及其邻近的农民曲调，分类后再仔细比较、判定每一种风格，追溯其起源。他的“古老的——新的——混合的”风格三分法独具一格。东欧民歌学术研究的最大成就是，促进该地区一种比较音乐形态学的形成，注意音乐特定形式类的使用、分布和历史。如曲式、节奏、旋律句各有其从低级向高级的“进化”。但有限制的自我中心和民族主义观点强烈影响着匈牙利学者的比较研究。

布勒伊洛尤(1893—1958)是近十多年西方“挖掘”出来的一位民族音乐学的先驱。他曾批评比较音乐学不注意欧洲农民音乐，而只专注于“非欧音乐”。他强调研究原始未开化的自然的节奏体系和音体系，试图将民俗学家对“原汁原味”音乐文化的兴趣同比较音乐学重构早期音乐史的计划联系起来。

东欧的音乐民俗学或称民间音乐研究，既有其特定的民族主义背景，又没有挣脱德奥比较音乐学的樊篱，虽然有一些贡献，但终究未成大气候，二战后遂逐渐纳入西方民族音乐学的潮流之中。

四、美国人类学与欧洲音乐学——对立面的磨合

随着二战的爆发、欧洲比较音乐学的解体，西方民族音乐学研究的中心转移到了美国。从主观上看，美国的确具备了接纳这一新学科，并继续发展它的思想与学术基础。首先，美国的中产阶级有一种传统的反精英文化的心理，乐于接受下层的通俗与民间文化，加之美国人的移民经历所产生的“美国主义”——兼容并蓄的文

化融合心态，都与民族音乐学的精神相符，这两点在 C. 西格——美国民族音乐学思想的代表及先驱之一——身上都有体现。其次，从 19 世纪末起，美国在批判摩尔根进化论的基础上，已建立起一个强大的文化人类学学派，即博阿兹的文化历史学派。博阿兹在其印第安文化研究中尤其强调音乐研究。当欧洲的比较音乐学家以文化普遍主义的精神——进化论和文化圈理论，通过对有限资料的分析，雄心勃勃地试图概括全世界的音乐风格、乐器和音体系时，美国的人类学家则切切实实地在自己"家里"作长期、深入的田野工作，用留声机录下即将消亡的一个又一个印第安部落的音乐。属于这种文化相对主义（强调每种文化的差异）和实证主义传统的早期学者除博阿兹外，还有菲克斯（J. W. Fewkes），弗莱切（A. C. Fletcher）和弗莱雪（F. La Fleshe），及登斯莫尔（F. Densmore）。博阿兹在哥伦比亚大学教授文化人类学，包括如何通过人类学田野工作的方法全方位地研究音乐文化。他受到自然史博物馆标本系列的影响，引入了"文化区"的概念。他的女弟子 H. 罗伯茨以"文化区"概念，通过比较乐器，对整个北美大陆的印第安风格区进行了界定。他的另一个弟子 G. 赫尔措格（曾是柏林学派霍恩博斯特尔的助手），首次在田野工作中结合了博阿兹人类学方法和柏林学派的推测性理论，并运用了"文化区"的概念在美国西南部地区绘制出一个近似风格区（可见其所著《玉门印第安人的音乐风格》，1928）。

可见，随着 20 世纪 30 年代末柏林学派的一些学者流亡美国，博阿兹的美国文化人类学中逐渐注入了比较音乐学的因素，经过十多年来的磨合，终于产生了 ethnomusicology（民族音乐学）这样一种思想折中的产物（摈弃了比较音乐学中的"比较主义"，保留了"音乐学"，但也不用"人类学"的名称，却借用"民族"[ethno-]，这一前缀来修饰、限定"音乐学"，表明了音乐学为主，民族学为辅的意向），既得到欧洲学者的广泛承认，也得到美国学者的认同。创造这一新名称的荷兰学者孔斯特自称是霍恩博特尔的精神弟子，他的学生胡德成为 20 世纪 50 年代美国学派的领头人。胡德以现实生活中的人——"民族音乐学家"[①]命名自己的代表作，他在书中将学科定义为"目标是理解按其本身研究的音乐，同时也理解社会中的音乐"。他坚持把对音乐本身的研究置于第一位，明白无误地表明了自己音乐学的倾向。他所研究的领域是爪哇的艺术音乐，那是有历史、有记谱法的音乐，他的学术最好称作音乐理论——研究爪哇佳美兰音乐的调式体系（如 patet），亦可称作音体系分析家，如比较音乐学学者所做的。当然他也有些人类学倾向，如他的乐器分类中包含了不少社会和文化因素。

胡德的最大贡献是创造了"双重音乐能力"（bi-musicality）的概念与实践。他

---

① M. Hood, *The Ethnomusicologist*, New York: McGraw-Hill, 1971, Ohio: Kent University Press, 1982.

的创造的灵感来自C.西格所谓的“音乐学的结合点”(musicological juncture),即音乐学研究有两种知识或表达方式:言语的(speech)和音乐的。言语知识是用词语描述音乐,但还应加上音乐知识,即通过创造音乐获得音乐知识。胡德所谓的“双重音乐能力”,即一个人完全参与两种音乐体系(有点像双语性(bi-lingualism)那样,即研究一种文化,须学习其语言),训练民族音乐学工作者,要求他们能够表演一种自己所研究的文化的乐器,作为自己研究的一部分。只有通过本身的实践而理解了他文化的音乐基础后,才能更好地用言语来加以描述。胡德不但自己身体力行,学习弹奏一种叫雷巴伯(rebab)的弦乐器,而且在加利福尼亚大学洛杉矶分校(UCLA)开展第三世界音乐的表演课程,这种“双重音乐能力”的课程目前在西方已很普遍。

胡德在其《民族音乐学家》一书中专辟一章论述如何培养这种“双重音乐能力”,即其他文化的音乐ABC,包括读谱、视唱、听写、表演。学习民族音乐学,首先必须从听觉“偏见”中解放出来(如平均律,美声唱法以及欧洲音乐概念等),尽量在音乐表演原来的环境中听赏。学会表演节奏,尤其是非西方的不均分节奏(如3+2+2)以及复节奏。也要学会非西方的音高,如那些西方平均律以外的微分音和音阶。学会不同于西方的声乐和器乐表演实践,掌握特殊的表演姿势、音色和传授方式。总之要跳出西方传统的方法,用一种全球多文化的音乐家素质训练自己,这样对所学文化的传统才能增加理解。这体现了二战结束后民族解放运动所带来的平等的国际主义精神。但能为这一精神提供理论框架的,不是胡德的音乐学倾向,而是梅里亚姆的人类学倾向。

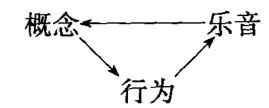
20世纪50—60年代,胡德把美国民族音乐学从人类学倾向引向音乐学的方向,引起美国人类学家的不满,正如梅里亚姆所言:“民族音乐学可从两个方向来研究,人类学和音乐学,最终目标是融合二者……但看看民族音乐学文献,这个理想尚未达到,因为大多数著述仅研究音乐本身,不提音乐所产生的文化背景。民族音乐学主要专注于乐音和结构,因而强调音乐学因素,而不顾人类学因素。民族音乐学的人类学方面不太发达、不太为人们所理解……有一种音乐人类学,是在音乐学家和人类学家范围之内。就音乐学而言,它提供了所有乐音产生的基础以及最终理解那些乐音和声音过程的框架。就人类学而言,它有助于进一步理解人类生活中的产品及过程,因为音乐是人类智力行为中一种复杂因素。没有人的思考、行为和创造,乐音不会存在;而目前我们对声音的理解要多于对产生音乐的全过程的理解。”因此梅氏作《音乐人类学》①一书,“试图填补民族音乐学中的这一空白,提供研究作为人类行为的音乐的理论框架,说明来自人类学、并有助于音乐学的几种行

---

① Merriam, Alan P, *The Anthropology of Music*. Evanston, Ill.: North Western University Press, 1964.

为过程，增加对行为研究的知识”。

梅氏学说的核心是他的三分模式：



即音乐的概念与价值观指导人们的行为（包括身体——社会——语言行为），这些行为产生音乐产品，而音乐产品——乐音反过来又影响人们的概念与价值观，若产品成功，则音乐传统得以维持，若人们对产品持否定态度，则概念与行为都会变化，产生出不同的产品，音乐传统发生变化。

梅氏称自己的这一模式来自：(1)人类学家奥斯古德关于阿拉斯加的因加利克印第安人物质文化的三分模式；(2)人类学家格罗塔奈利关于加纳阿肯人视觉艺术的三分模式；(3)当代人类学流行的三分模式：人类组织的文化/思想方面——社会行为方面——物质产品方面。

梅里亚姆的理论模式，除了继承博阿兹的实证主义和文化相对主义之外，还采纳了英国人类学家马林诺夫斯基的功能主义。该学派形成于 1922 年，是建立在反对历史进化论和传播论基础上的，代之以非历史的功能主义，即用功能的眼光来看待社会一文化现象，考察文化如何满足人类的七种基本的生理、情绪需要及其所衍生的相应的社会需要，由此建立起一套文化法则，这样便可以说明经济、社会控制、教育和政治结构等问题，而所有这一切皆出自人类有机体的基本需要。梅里亚姆批判地继承了马林诺夫斯基的功能主义，他认为马氏的理论只解释了文化中的社会——经济——政治体系，还需要解释文化的人文方面，即艺术——宗教——哲学体系。因此，他在《音乐人类学》中提出了音乐的十大功能：情绪、审美、娱乐、传播、象征、身体反应、社会控制、服务于社会制度和宗教仪式、文化延续、社会整合。梅氏认为，研究这些功能可以更加深层地理解为什么音乐是人类社会中的一种普遍现象。

梅里亚姆的实证主义和文化相对主义是以田野工作为基础的。因此他尤其强调田野工作。他认为田野工作首先要解决三个关系：

(1) 田野工作的目的是记录、分析音乐，还是在人类行为的背景中理解音乐，前者是音乐学的，后者是人类学的；

(2) 广泛地调查，还是深入地调查，前者是为了获得概观，后者是对某地音乐的专门研究；

(3) 为寻求知识，还是为解决实际问题。田野工作要研究六个方面的问题：音乐生产的工具；音乐表现的语言；音乐的种类；作为社会成员的音乐家；音乐的使用和功能；作为文化活动的音乐创造。

马林诺夫斯基早在 1922 年就制定了田野工作三准则：

(1) 必须有真正的科学目的，了解现代民族志的价值和准则；

(2) 应置身于最佳工作环境中，即生活在当地人中；

(3) 必须运用特别的方法收集、使用、整理资料。

马氏还提出了学者的参与观察(即在参与当地文化活动中进行观察)以及学者——当地资料提供者两种视角的差别(即客位——主位)等一系列田野方法指南。

关于田野方法，梅里亚姆提出了三方面的问题：

(1) 民族志的真实性，即20世纪70年代以来的"变化"问题，某种文化现象没有想象中的绝对真相，只有一定数量的变体。因此，关于某一问题，应最广泛地收集资料，报告一致的看法，同时注意一致中的变化范围。这是人类学家H.罗伯茨1925年、M.赫茨柯维茨1948年提出的思想。

(2) 实地核对，为的是进一步增加资料的可靠性，有在邻近地区的核对，也有在更大地区的核对，还有在同一社会不同知情者中的交叉核对。

(3) 再研究，即对同一地区或同一问题的第二次调查。人类学家O.刘易斯将这种方法分成四类：①重新评估以前的研究；②研究文化变化；③研究以前未触及的方面；④更深入一步或用一新视角研究。

关于田野技术，梅氏运用了社会学抽样统计的方法。如从一组歌曲中分别任意抽取1首、5首、25首和100首，记谱、分析、比较每次取样的差别或求每两次结果的平均数，结果可以确定近似的取样点，可能在10首，也可能在25首，甚至在100首。

统计的方法也可确定风格特点的因素，如美国民族音乐学家A.洛马克斯1968年所作的"歌唱风格测定"，即是对233个社会的统计比较，每个社会抽10首歌，归纳出37个变量。他发现歌唱风格的变化同下列因素相关：①生产范围；②政治水平；③阶级分化程度；④性习俗的宽严；⑤男女关系平衡与否；⑥社会内聚力水平。洛马克斯寻求经济——政治——表达方式三者的联系，被称之为人类学新进化论，即技术和物质决定社会形态、社会形态又决定意识形态(包括音乐)的思想，这同马克思唯物主义的经济基础决定上层建筑的思想大致相同。

除了洛马克斯的新进化论思想外，自梅里亚姆20世纪60年代的功能主义之后，进入民族音乐学的人类学思潮还有：

(1) 生态人类学，如S.费尔德在生态背景中观察音乐传播的方式，从中反映人与自然界的关系。

(2) 解释人类学(或称为象征人类学)，即解释特定文化的意义，如T.赖斯按解释学大师格尔茨的模式"象征体系……按历史构成，由社会维持，并为个人运用"，扩展了梅里亚姆的"声音——概念——行为"的三分模式，以历史和个人这两个新维度突破了民族音乐学传统单一的社会维度。

(3) 结构主义人类学,如内特尔对西方艺术音乐文化进行“切分”,并重新组合“切分”所得的最小单元,以此找出该文化背后深层结构中的价值观(见下文)。

(4) 迪尔凯姆社会学派,对英美人类学家有较大影响,音乐与社会的关系成了永恒的主题,除前面所述梅里亚姆的《音乐人类学》外,还有如J. 布莱金和A. 西格等人所著,他们同梅里亚姆都有不同的侧重面。梅氏强调音乐是人类的行为;布莱金强调声音是由人类构成的,声音也反映了人性;西格则从音乐表演着手,强调音乐结构影响了社会结构,社会生活亦是一种表演。

(5) 此外还有美国人类学心理学派,其中本尼迪克特的“文化(或民族)精神”(ethos)模式(指某一民族所特有的审美观、价值观和精神品质),20 世纪 70 年代以来也有很大影响,它要求民族音乐学家用当地人的观点和措辞挖掘一个民族的精神世界,即通过声音交流的代码来理解他们的文化精神,这方面最突出的如前文所述的 S. 费尔德。

从博阿兹到胡德再到梅里亚姆,美国民族音乐学经历了一个否定之否定的发展过程,即人类学——音乐学——人类学。这里与其说是两种学科的对立,不如说是二者的互相磨合、互相渗透。博阿兹以人类学起家,但他的弟子为该学派注入了不少比较音乐学的因素,而这些因素的增长又必然导致一门新的音乐学学科——民族音乐学的诞生。胡德的民族音乐学虽有人类学因素,但毕竟是音乐学学科,二者仍然不平衡。故梅里亚姆又提出音乐人类学,欲以矫枉过正的方法求得二者的平衡,但结果是引发了学科内人类学因素的大发展。可以想象,新一轮的平衡运作已在进行之中。尽管有这样的不平衡,但文化相对主义以及实证论——经验论哲学仍是美国民族音乐学发展的主流。

五、结构主义——语言学的转向

20 世纪 60 年代末,就在美国文化人类学的文化相对主义、经验主义主宰民族音乐学的时候,兴起了一股以文化普遍主义、理性主义为哲学基础的语言学分析的运动,即以结构主义——符号学为分析模式的潮流。这一潮流在 20 世纪 70 年代达到高潮,并延续到 80 年代。

结构主义的哲学先导是 17、18 世纪笛卡儿、康德、卢梭、狄德罗等人的理性主义(“人的心灵天生是理性的”)。后来受到休谟、贝克莱经验主义哲学的挑战,这一学派认为人的心理没有理性秩序,只是储存了来自外界的印象。19 世纪,随着广泛接触异国文化,人们认为文化间的差异不能按普遍的人类心理这种理性主义的假定来说明,于是出现了理解人类体验的新模式,如环境决定论和进化论。

产生结构主义的语言学学科有着特别强烈的理性主义传统。本世纪初,瑞士语言学家 F. 索绪尔发展了 18 世纪法国“哲学语法”学派关于抽象“语言层”的思

想，进一步提出语言是有逻辑的、有自律法则的体系。语言中存在着比语法更抽象的一个层次，语言研究可以在这一逻辑层次进行。他区分出“言语”(speech)和“语言”(language)。语言学分析即是研究言语，为了发现语言中的规律。语言是一种“代码”，具体个别的言语则是隐含着“代码”的信息，可从信息的结构分析中找到。

结构分析的任务是收集个别的言语，以弄清理解所有言语的逻辑体系。通过有序地重排言语因素，揭示出一种语言的基本次序。索氏的重构模式有两个轴：横组合(syntagme)和纵聚类(paradigm)。前者即元素按言语进行的序列排列(横向)，可看出单词如何结合成言语；后者(纵向)即一些元素同另一些元素相关，并可互相取代，这样可揭示出声音和意义的类别。

这一模式的意义在于，它体现了结构主义关于心理有序活动的一个基本观点：心灵可将一些元素连接成线条，也可按类别将这些元素联系起来。这样，一种语言的深层结构便成了一套处理所有单词和语法的形式程序。

索氏还以“能指”(signifier，即词或符号)和“所指”(signified，即词意或思想)的概念构成了他的符号学。任何文化现象，如果有这样一对一的能指和所指关系，并由社会惯例来固定这一关系，那它就是一种符号体系。

20世纪50年代末，法国人类学家列维·斯特劳斯从索绪尔理论出发，发展了跨学科性的结构主义理论和实践。他发现，文化现象可以像语言那样组织起来，他用结构主义分析了图腾制、亲属关系和神话。

如他的神话研究表明，似乎随意的神话元素之间有着强烈的体系关系：神话中的人与物以及事件经分析重构后，形成了一致的主题类别(纵聚类)，如蜂蜜和烟草、生食与熟食等类别象征了自然和文化的二元对立。因此，神话也成了解释世界的逻辑体系。这样，结构人类学的价值在于，可从一种文化的任何现象中识别出该文化的逻辑结构。

列维·斯特劳斯还对更高层次的概括感兴趣。逻辑结构不仅在各文化现象之间一致，在最抽象的层次——人类思维本身，也是一致的。思维构成现实，这一形式程序适用于任何人的头脑，虽然程序所操纵的内容由各文化自行决定的。

结构主义的最终目标——形成认知的普遍规律，使它最接近理性主义哲学的遗产。从这一遗产中，它接受了存在着一种决定经验和知识的心理结构这样一种假定，但根据现代社会科学思想，它也意识到是文化决定着特定的知识和经验。虽然它依赖思辨、推理分析的能力，但首先要依赖经验主义的资料收集和验证的程度。

结构主义—符号学的语言学分析模式对音乐分析产生了深刻的影响，其中有直接影响的是雅可布逊的音位学；海里斯的分布主义以及乔姆斯基的转换生成语法。在音乐分析中，大致有两种方法：音位学——分布主义的方法以及转换生成法。前者的操作步骤是：先将音乐结构“切分”成最小的形式单元(音位)，再检验这

些单元的异同，加以归类（纵聚类），此即“分布”。转换生成法则是从骨架旋律（深层）出发，通过音乐语法而转换出旋律的即兴形式或各种变体（表层）。①

西方传统的音乐分析是一种文化相对主义的上层构筑法，即是只适用于西方音乐的主观概念（如调性、和声等）构成的西方音乐的语法。因此，比较音乐学用西方的语法来分析非西方的“音体系”，就犯有“欧洲中心论”之嫌。这样，人们自然想到了语言学的结构主义方法，即音乐分析也应关注所有音乐所共有的、比语法更抽象、在人类思维这样深层的因素。1958 年，美国民族音乐学家内特尔首先提出了借鉴音位学的方法。20 世纪 60 年代，比利时语言学家 N. 吕威首先将音位学——分布主义用于音乐分析，由此引发了一场语言学分析的运动。

这场运动的主将是加拿大蒙特利尔大学的 J. J. 纳蒂埃。纳氏把自己的结构主义分析称为音乐符号学，即把音乐作为符号体系来研究。他提出了音乐符号学索绪尔式的三原则：

（1）把语言同其社会背景分离开来；这同样适用于音乐，音乐研究主要显示各音乐元素内在的关系；

（2）用共时法，传统的音乐学受其历史角度的阻碍；

（3）区别“语言”和“言语”（即音乐的共同模式与其变体）。

纳蒂埃关心符号学分析的方法论，提出有必要修改传统的结构主义方法以适应音乐分析。他认为，每一部音乐作品都有三种表现：

（1）书面的表现，可作中性分析，包括音响描述和乐谱分析；

（2）表演的表现，可作创造分析，包括作曲者、表演者的历史、音乐理论、创造心理学、审美信息等；

（3）听赏的表现，可作审美分析，包括听众的历史、感知心理学、作品创造的知识。②

因而每一部作品所构成的“言语”，不是一种，而是三种：向分析者展示的作品，为听众听赏到的作品，被作曲者（还应包括表演者）感觉到的作品。只有这样一系列的重构，才能弄清楚一种音乐体系的结构特点。纳氏将这三种表现视作自己音乐符号学的研究范围，但他在具体分析时又往往排斥审美和创造领域。

纳氏的分析方法不同于传统的音乐分析，后者方法不严格，仅仅靠主观直觉，又缺乏系统性。符号学的方法是发展一种元语言，用完全抽象的符号，用以建造音乐的结构模式。

---

① 关于具体操作方法及举例，请参见笔者《音乐分析：语言学模式的兴衰》一文，载《中国音乐学》，1992 年第 4 期。

② Jean-Jacques Nattiez, *Fondements d'une semiologie de la musicque*. Union generale d'editions, 1975.

纳氏认为，符号学必须完全不考虑音乐意义(语义)，只研究音乐元素的内在安排。音乐分析只能涉及句法关系，而非语义问题，即不展示音乐元素与非音乐意义(社会、文化)一对一的关系。虽然音乐元素本身无音乐外的语义，但它们的组合形式却会有音乐外的意义。音乐元素不是符号，只有符号间的关系才有意义。

同纳蒂埃纯形式主义的分析相对应的是源自于列维·施特劳斯的结构主义人类学倾向，这一派认为，音乐如同神话，适于结构主义的分析，即音乐在特定的文化中各有自己特定的形式，又都能表明认知有序的结构特点。

J. 布莱金是这一派最重要的学者。他认为"天生的普遍性的操作体系，加上后天习得的文化表现形式，便构成了艺术形式。"即自然 + 文化 = 艺术。他的名著《人具有怎样的音乐性?》不是一部明显结构主义的著作，而是强调音乐内在结构同非音乐现象的内在结构二者相关。"注意一个社会中的音乐功能是必要的，只是因为那有助于我们解释结构。"本书和结构主义思想有一共同兴趣，即音乐结构对人类认知结构的内在意义。

布莱金与功能主义的研究目标不同：功能派研究音乐的社会背景，以此说明社会中音乐的功能；布莱金研究背景，是为了发现背景如何使音乐结构运作起来。因为一种文化中的音乐过程在形式上重复其他非音乐过程。音乐分析所用术语应是逻辑的，而非特定音乐的，这样这些术语可用于其他过程。民族音乐学的责任是创造此类分析工具。因此布氏对文化的强调是结构主义的；他对音乐的社会法则不感兴趣，而对"音乐表达和社会表达两种体系和规则之间的关系"感兴趣。

按照列维·施特劳斯的思想，音乐表现的是操作而非概念，可以非常清楚地表明心理基本的有序化过程，但无语义的联想。音乐程序不反映头脑具体的思想，只反映头脑的活动方式。

布莱金也发现，音乐是内在的结构活动和特定的文化形式二者的综合。所以分析音乐结构可能最有利于理解人的心理结构以及这种心理结构如何在特定的文化内产生。布氏还运用乔姆斯基的"转换"概念丰富了结构主义思想，提出音乐转换揭示了普遍的自然逻辑过程(深层)与某种文化特定的过程(表层)之间的关系。音乐转换只有在社会现象的刺激下才会发生。

纳蒂埃与布莱金的差别反映了民族音乐学内音乐学和人类学的两种倾向，前者认为代码的自律结构构成了对音乐的解释，后者则认为需要从环境与代码的相互关系来解释音乐。但二者又有共同的基本前提和方法：

(1) 都专注于音乐内在元素的排列，并认为这些排列是系统的；

(2) 最初都致力于音乐对象本身，用逻辑作为分析术语，都强调创造更抽象的分析元语言。

20 世纪 80 年代以来，语言学分析的模式继续按音乐学与人类学两种倾向发展。前者如 D. 休斯用乔姆斯基的转换生成语法，分析中爪哇一种佳美兰音乐从深

层骨架旋律如何转换生成为表层即兴旋律的"语法规则"。后者如纳特尔以列维·斯特劳斯的结构主义人类学为楷模,将西方艺术音乐的作曲家及作品进行各种分布主义的符号排列(二元对立、等级分类、横组合及纵聚类),从表层现象中理出了这类音乐所反映的深层的社会结构与价值观。

六、后现代主义——多元的杂交

20世纪60年代以来,由于高科技的兴起,信息技术的革命,资本主义跨国、跨地区的政治——经济超级联合,以及过去各种处于政治边缘的群体(种族、性别、阶级等)的兴起,现代西方社会进入了后工业阶段,现代西方文化在经过数次裂变之后,也推进到后现代时期。这是一个多种思潮碰撞杂交的时代,其特征为:消解中心,复苏边缘,非同一性,求多元化,不满足现状,不屈服于权威,冲破旧范式,不断创新。下文仅简述影响民族音乐学的一些主要思潮。

首先是法国哲学家J.德里达从批判结构主义、尤其是结构主义的"两极思维系统"入手,提出了多元性的思维方式,并对同一性、确定性的思想加以解构,以突出差异性和不确定性。这一思想称为解构主义,即对结构主义解构。

接着是法国思想家M.福柯称为后结构主义的思想,他批判西方现代文明的理性霸权和资本主义权力关系,他所谓的"权力知识复合论",即知识不可避免地受权力的干预,具体表现为西方霸权主宰世界的学术研究。此外,他的"边缘人意识"也有很大影响。

福柯的知识权力论激发了美国一股批判西方文化霸权的激进思潮,如E.萨伊德的"东方主义"批判,即针对西方学者在研究东方社会时的文化局限性以及殖民主义者心态的批判。西方学者的西方中心论常常曲解了东方文化,其目的是将东方纳入"西方的意识以及西方的帝国网络之中。"(见本文第一部分)

除了解构主义—后结构主义之外,另一股强大思潮是西方马克思主义,其思想来源可回溯到30年代以来堪称马克思隔代弟子的法兰克福学派。这一思潮主要围绕文化与意识形态—上层建筑以及文化的工业生产做文章。前者主要是指马克思的文艺理论(如艺术是意识形态的表现,有其阶级属性)以及经济基础与上层建筑关系论。代表性思想如A.葛兰西的"主宰"论(文化选择联系着认同、权力、社会控制以及经济刺激)和M.塞林斯唯物主义的新进化论(经济—技术决定文化)。至于文化工业生产的思想,是西方马克思主义理论奠基人W.本雅明受马克思《剩余价值论》中有关论述的启发而提出的。他认为,艺术是"精神产品",是一种社会生产形式,也遵循马克思的"生产——流通——消费"模式,资本主宰了文化领域,使艺术沦为商品并被剥夺了表现真实的传统功能,成为资产阶级意识形态的虚假再现。他的思想开拓了文化工业、市场、传播、消费等边缘领域。此外,西方马克思

主义思想也给德里达、福柯等后现代主义思想家不少启发，而这两家思想的结合，又形成了“新历史主义”思潮。

近来，还有一位被广泛引用的法国思想家P.布迪厄，他的思想也受惠于马克思主义。除了发展上述本雅明的“文化生产论”外，他的主要理论是受马克思辩证法的社会史影响的文化“实践理论”。这一理论的中心概念是“内在习性”，即人们自身的存在方式和对世界认知的方式。这种“习性”产生自对社会结构的反应，也是实践的基础，由此形成“结构→习性→实践”这一互动链。

后现代思潮对民族音乐学的影响可分为两个阶段：20世纪80年代的女权主义音乐研究，以及1980年代后半期以音乐民族志“反思性写作”为契机的新历史主义文化整体批判的模式。

女权主义的音乐研究，开始只是反对研究中的男性中心偏见，在文化背景内重新界定妇女的地位，专门研究“社会性别”与音乐行为的关系，这是女权运动和人类学结合的产物。其研究方面有：

(1) 音乐表演如何维持社会性别，如何反映社会性别关系及其变化；

(2) 运用列维•斯特劳斯结构人类学的二元论，来看音乐行为如何表现男女社会性别(也包括自然/文化、社会/家庭等)的对立与互补。

后现代思潮对女权主义研究有很大影响。首先，“社会性别”(gender，与生理性别sex相对应)即社会文化所造成的性别差异，已包含了后结构主义的差异观。其次，女性在后结构主义者看来是处于边缘的弱势群体，同男性中心相对，受男性霸权的主宰；用马克思主义的话语，妇女处于受压迫的不平等地位。民族音乐学则是要研究，音乐行为如何描写现存的男女不平等的社会制度并使之合法化(马克思主义视角)，如何维持社会性别的差异以及男性主宰——女性边缘地位这种权力不平衡的局面(后结构主义视角)。

20世纪80年代后半期的文化人类学反思性写作(J.克利福德，G.马库斯，M.费希尔等)成为后现代思潮更大规模地介入民族音乐学的导火线，学者们开始批判西方制度、思想体系、欧洲中心论，“推翻权威，重建学科”，民族音乐学经历了一场信心危机。这是20世纪60年代末“语言学转向”以来最重大的一场方法论转轨。其主要特点是强调用政治、经济、意识形态、社会、历史、文化的整体批判模式来看音乐在这一大背景中的作用，综合了解构主义的差异观(反对文化的全球同一化，强调各种音乐群体的自身特点，即认同)、反结构主义的权力知识复合论与边缘论以及西方马克思主义的意识形态批判和文化生产说，直面权力、控制、社会压迫、种族与性别歧视问题，从历史的对抗中把握音乐文化。下面仅就笔者所见，对这一新思潮所研究的方面作一概述。

音乐的认同作用。西方政治、经济、思想向全球的扩张，“强制的交流”，造成了一种“全球工业文化”，使各民族的文化界限变得模糊了，需要捍卫了。而音乐在各

种文化因素中最能标志族群性;文化单元、民族、乃至社会阶层和阶级、年龄与性别群体,都靠特定的曲目和表演风格来进行认同,即强调自己与其他群体不同的文化界限。这正是20世纪音乐还能保持一定的多样性的原因。能以音乐进行认同,还因为音乐行为能够生动地体现社会结构与价值观,甚至能够描绘出一个基于共同的语言、血缘、政治一经济利益和文化精神的"想象的社会",对散居于全世界的某个民族尤其如此(如犹太、吉卜赛、甚至华人)。某种音乐还能进一步满足政治需要,导致文化一政治上的认同。

他者与亚文化音乐。近年来,"他者"已不独指非西方民族,而是扩展到社会差异形式,如性别、年龄、阶级、种族等的差异。这一范畴最典型的是亚文化音乐研究,涉及"他者"群体如青少年、下层阶级、黑人、妇女、移民等弱势群体的音乐现象,他们的音乐在文化上、社会上最有意义,与西方社会的中年人、中产阶级、白人、男性的主文化群体处于主宰与反主宰的对抗中。亚文化音乐研究的崛起表明民族音乐学范围的扩展;从边缘民族(相对西方中心而言)延伸到更广义的边缘群体。音乐实践与多重背景说。政治、经济的历史与现实背景的变化首先改变了人们的"主观习性"(存在及认知方式),于是造成了音乐实践的变化。最高一层背景是世界资本主义固有的矛盾以及西方国家对第三世界国家的帝国主义方(经济、文化入侵),造成这类国家的西方化的经济、政治、教育改革,再加上人口增长和土地短缺,从而助长了移民和城市化(中层背景),这样大量移民,造成农村人口锐减,经济能力下降,乐手流失(底层背景)。面临新的变化了的条件,人们有策略地灵活行事,对音乐实践作出相应变化,既维持、又变化了传统。这表明音乐表演这种实践有其能动性,不仅反映社会意识,而且维持并积极创造社会意识。西方的思想和经济入侵改变了非西方文化的音乐实践,还反映在人们接受西方的表演背景(剧院、舞台和录音棚)和音乐作品(灌制的唱片)为合法性的最终检验,即强调了个人创造性。

音乐工业与大众媒介。这是音乐研究的一个边缘领域,用经济学术语解答音乐产品的社会生产与流通。国际音乐工业日渐强大,西方的跨国唱片工业被视作文化帝国主义或文化主宰的表现,它们在新征服的非西方市场广泛销售其产品,其商业策略是:向尽可能多的顾客销售同样的音乐。音乐成为商品,人们专注于生产、传播、消费和销售的复合网络,突出媒介与音乐工业的关系,研究对音乐生产和接受过程的控制和管理,涉及到录音工业的发展和经营,商业性录音的冲击,大工业中音乐家的地位,以及有影响的音乐制度和大企业。随着市场加强全球化,大众媒介也得到大发展,媒介对音乐产生了巨大影响,一方面通过广播电视、录音录像保存文化传统,或塑造新的流行音乐传统(传统与流行风格的结合),后者促成了一种现代城市风格;另一方面也毁灭着许多传统,小自按商业化的观众娱乐口味歪曲传统,使之成为廉价的易于制作的东西,大到使全世界成为一个"全球村庄",即将

世界各音乐文化同一化。同样可以说，音乐工业产品的出现，把音乐和音乐生活“媒介化”了，具体表现在下列方面：

(1) 音乐设备插到音乐家和听众之间，将音乐同其特定背景分隔开来，音乐成了媒介的声音现象；

(2) 从现场音乐转变为媒介音乐，听众也从积极参与地听转为被动地听；

(3) 音乐家成为远离大众的媒介偶像，观众对表演的反馈形式只能是付款；

(4) 媒介化既改变了传统音乐，也造就新音乐；

(5) 在媒介化的过程中，出现大量盗版，产生了版权问题；

(6) 扩音(电声)、电子音乐的引入改变了表演风格；

(7) 扩音乐器、电子乐器代替了传统乐器，可以用合成器模拟各种民族的音乐风格；

(8) 改编当地音乐，使之适应媒介，即把一种传统完全变成录音室制作的产品；

(9) 还可在录音室制作出一种跨文化的合成器音乐产品，结合几种音乐的特点，但又不属于任一种文化传统，如迪斯科音乐。

音乐工业技术对音乐文化的深刻影响还不止于此，这方面的研究将成为民族音乐学的重要课题之一，而研究结果也将形成国家、国际文化、传播政策的重要依据。

城市民族音乐学与流行音乐。以上构成了民族音乐学的一个分支——城市民族音乐学，其主要任务是理解音乐的城市化过程，即作为某一特定文化中心的城市如何变成多元文化的中心。城市是各社会群体对峙的地点，其中包括来自农村和国外的移民群体，这些少数族裔不同程度地信守昔日的习俗与价值观，同时相互之间又确立了冲突与交流的关系。民族音乐学的目的是调查这些处于边缘的亚文化群体如何使用音乐达到自己的目的(包括政治目的)，其音乐风格和曲目、音乐行为、关于音乐的思想如何在城市化过程中发生变化。如研究农村民间音乐、亚洲古典音乐在城市的命运以及流行音乐如何吸收其他体裁风格。人们意识到音乐作为民族文化标志的重要性，即某族群用以表达自己区别于他族群的独特性的东西，用以实现群体聚合(认同)。也研究城市背景的一些组成因素，如流行音乐，媒体，西方影响，专业化等。

民族音乐学对流行音乐的研究起初兴趣在于非、欧两大洲风格汇聚的美国黑人音乐。由于那种混合，民族音乐学关于研究未丧失原汁原味的、未混合的，因而完全可靠的音乐的思想开始动摇了。流行音乐成了上述早期理想的对立面，它经常表现出文化上、风格上的结合，不被社会视为高级艺术，也不算是重要的仪式和文化表演。随着第三世界的发展，民族音乐学学者对这一处于边缘的体裁开始感兴趣。如研究源于非洲的拉美流行音乐，非洲的抗议音乐，西方和非西方因素混合

的中东和东南亚流行音乐，以及印度的电影音乐。此外，人们也研究其他通俗音乐如轻音乐、半古典音乐，甚至还研究西方艺术音乐。对多种不同层次的音乐的比较研究包括：销售额和电台播放情况，几种体裁在不同阶层中流通的比较，以及通过音乐建立的人际关系等等。

东方主义批判。（见本文第一部分）

结　　语

西方民族音乐学经过300年的酝酿，以比较音乐学的形态崛起，与其同时出现的还有民族主义和人类学的音乐研究。这三股思潮经过几十年的对峙，终于磨合成以人类学为主流、音乐学为支流的民族音乐学或音乐人类学。以后虽有20世纪60年代末倾向于音乐学的“语言学转向”，但终究未能撼动人类学的主体地位，反而激发了人类学背景下反语言学的后现代主义思潮。学科100年来的思想发展，按（比较）音乐学→（音乐）人类学→音乐学（语言学分析）→人类学（后现代思潮影响）四阶段这种否定之否定的走势，似可大致作如下多维的概括。

1. 从母学科的角度

自然科学（生物学、地理学、物理学、心理学等）→文化人类学→语言学→社会科学（政治学、经济学、历史学、文化学等），即呈多学科→单一学科→多学科的发展。

2. 从时态的角度

脱胎于历时主义→共时主义的长期主宰（从比较音乐学、人类学到语言学）→历时主义再度兴起。

3. 文化范畴的角度

文化普遍主义（同构）→文化相对主义（异质）→文化普遍主义（认知同构）→文化相对主义（异质、差异）。

4. 哲学的角度

理性主义（形式主义）→经验实证主义（非形式主义）→理性主义（二元对立的形式主义）→反理性主义（反形式主义）。

（原载《中国音乐学》，1999年第2期）

漫谈音乐人类学的定义与范畴

杨　沐

在1980年以前的几十年间，中国大陆音乐学界与海外学界之间交流甚少。从1980年以来，这种情况开始改变并逐步好转。在中外双方学者的共同努力之下，中外学术交流和协作越来越多且逐年加速增长。但尽管如此，中外学界对彼此的研究情况、观点、概念、路向、理论、方法、成果以及存在的长处与短处仍然缺乏充分的了解。就中国大陆的音乐学科而言，此类欠缺至少有两种具体表现：其一是在本学科领域内与海外的交流与了解不够，其二是在本学科领域之外，不仅与海外兄弟学界的交流了解不够，而且与国内兄弟学界的交流也不充分。在对有关的学术动态、信息和理论等等的互相介绍、了解和掌握上，中国大陆的音乐学界与国际学术界目前仍存在较大的时差。例如，从中国大陆现有的出版物来看，在介绍国外音乐人类学及其相关学科如社会学、文化人类学时，中国大陆的学者们所参阅和依据的资料和信息大部分是早几十年甚至是已近百年之旧的文献，少数较近期的资料也基本上限于20世纪80年代初期为止，80年代中期的就很少，再后的则更少。这类著述或译介中有一些甚至没有近20年来的信息。可能由于参考资讯的这种局限，这些中文出版物在介绍述评国际上有关的学术情况时难免出现未能把握全盘动态以及对最新进展了解不足的缺憾。这种状况亟待改善。

上述情况使我觉得有必要撰写一些系列性的文章，述介国际上当代音乐人类学及兄弟学科的理论动态与进展，为弥补上述缺憾尽一份力量。本文算是一个开篇，简略述介海外学者对音乐人类学及其范畴的一些不同看法。我希望今后能继续撰文述介其他课题，例如后殖民研究、文化研究、两性研究等与当代音乐人类学有关的新兴学科或理论。在这些文章中我不可能对这些课题进行全面的论述，但希望至少能做一些述介和研讨，并提供一些尽可能及时的学术资讯。必须说明的

是，大半个世纪以来，中国国内的学者在本国的音乐研究和理论总结方面所取得的成果令人瞩目。与国外学界的路向和理论相比，中国的这些理论有的与其不同，有的与其类似，有的与其相同。我现在述介国外的理论，不等于认为它们就比中国的理论高明，而是认为学者们有必要及时掌握国际上的学术动态。国外的理论不但可资借鉴，也可借以避免国内学者无端做出的重复劳动。例如，有时我们可以发现，有的中国学者关在国门之内花了许多时间独自思考总结出来的理论，其实国外早已有了，本是用不着他们将宝贵的精力和时间浪费在这样的重复劳动上的。

本文所说的"音乐人类学"，就是在西方被称为"ethnomusicology"的学科。实质上，广义概念的音乐人类学研究在中国早已存在；但是这一学科的西方概念与名称在中国大陆的音乐学界被较为广泛地介绍和讨论则是从20世纪80年代初期才开始的。在80年代，中国大陆学者们见仁见智，对"ethnomusicology"的中文译名、学科定义、范畴、理论、方法以及该学科在中国的情况如何或应当怎样等等发表了多种不同的理解与看法，进行了相当热烈的研讨与争论①。在出现的多种中文译名中，至今较为通用的是"民族音乐学"，但我却不采用这一译名而使用"音乐人类学"作为本学科的中文名称。我认为，倘不考虑本学科的性质与内涵，而单纯从"ethnomusicology"字面意思来看，仅仅从语言翻译的角度来对这个英文单词进行翻译，则译为"人种音乐学"、"人类音乐学"，甚至"民族音乐学"都要比译为"音乐人类学"更加贴切一些。但假如考虑到本学科的性质与内涵，则"音乐人类学"应该比上述这些译名都更接近本学科的实际情况，因此我采用"音乐人类学"一称。

在20世纪90年代，中国大陆音乐学界的上述讨论相对减少，先前的研讨积淀为几本概论性的专著：《音乐文化人类学》、《民族音乐学概论》、《音乐学概论》以及《音乐

---

① 高厚永：《中国民族音乐学的形成和发展》，载《音乐研究》，1980年第4期，第8—25页。
董维松、沈洽：《民族音乐学问题》，载《音乐研究》，1982年第4期，第33—40页。
高厚永：《中国对民族音乐学的研究》，载《音乐研究》，1985年第1期，第27—30页。
魏廷格：《建议用中国音乐学概念代替民族音乐学概念》，载《音乐研究》，1985年第2期，第119、78页。
乔建中、金经言：《关于Ethnomusicology中文译名的建议》，载《音乐研究》，1985年第3期，第96页。
卢光：《"Ethnomusicology"一词的辨义与译名》，载《中央音乐学院学报》，1986年第3期，第24—26页。
魏廷格：《不单纯是Ethnomusicology的译名问题》，载《中央音乐学院学报》，1987年第1期，第98—100页。
沈洽：《民族音乐学家的音乐观》，载《音乐研究》，1987年第1期，第66—74页。
杨民康：《国外民族学与民族音乐学在其发展史上的相互关系》，载《中央音乐学院学报》，1988年第1期，第35—40页。

社会学概论》①。这些专著的出版，至少改变了中国在本学科内全无当代概论性专著的状况。这几本新著各有所长，例如有的在针对中国国情所作的理论归纳方面就达到了较高的学术水准。除此以外，中国的一些学术或出版机构近年来也已编译出版了一些文集，例如国外某些辞书中有关条目的译集等等，零星介绍了国际上有关学科中的一些理论。②尽管如此，在述介与研讨本学科在国际上的状况这一方面，这些著作或译介仍然与海外学界的当代进展存在上文提到的时差问题。音乐人类学是一门年轻的学科。它的早期名称，叫做"比较音乐学"(英文 comparative musicology，德文 vergleichen de musik wissenschaft)。比较音乐学的历史大致可从 19 世纪 80 年代算起；而"音乐人类学"(ethnomusicology)一词被普遍认可并被用为这一学科的名称，则是从 20 世纪 50 年代才开始的。1950 年，荷兰学者亚朴. 孔斯特(Jaap Kunst)在他的著作《音乐学》(Musicololgica)中将"ethno-"(人种、种族、文化集团)这一前缀与"musicology"(音乐学)一词合并，创用了"ethno-musicology"(音乐人类学)一词，以取代"比较音乐学"这一学科名称。③

此举在数年之内就被西方的有关学者们普遍认可，该词前缀之后的联词符也被取消而成为"ethnomusicology"。学科名称的这一改变，反映了当时的一个趋势：比较研究虽为本学科的一个方面，但已不构成本学科有别于其他学科的基本性征，本学科也不比其他学科更为侧重于比较研究。其后在西方曾有数位较有影响的学者出版过音乐人类学的概论性专著，例如阿伦. 梅里亚姆(Alan P. Merriam)的《音乐人类学》、布儒诺•内特尔(Bruno Nettl)的《音乐人类学理论与方法》和《音乐人类学研究——29 个课题与概念》、曼特尔•胡德(Mantle Hood)的《音乐人类学者》等。④今天，泛指的音乐人类学包括本学科早期即 19 世纪末与 20 世纪上半叶

---

① 萧梅、韩锺恩：《音乐文化人类学》，广西科学技术出版社，1993。
伍国栋：《民族音乐学概论》，人民音乐出版社，1997。
俞人豪：《音乐学概论》，人民音乐出版社，1997。
曾遂今：《音乐社会学概论——当代社会音乐生产体系运行研究》，文化艺术出版社，1997。

② 例如人民音乐出版社编辑部编：《音乐词典词条汇辑：音乐社会学》，人民音乐出版社，1990。

③ 见 Jaap Kunst, *Musicologica*(《音乐学》), Amsterdam: Koninklijke Vereeniging Lndisch Institut) 1950。

④ 分别见：
Alan P. Merriam, *The Anthropology of Music*(《音乐人类学》), Northwestern, 1964。
Bruno Nettl, *Theory and Method of Ethnomusicology*(《音乐人类学理论与方法》), New York: Free Press, 1964。
Bruno Nettl, *The Study of Ethnomusicololgy-Twenty-nine Issues and Concepts*(《音乐人类学研究——29 个课题与概念》), Urbana: University of Illinois Press, 1983。
Mantle Hood, *The Ethnomusicologist*(《音乐人类学者》), New York: McGraw- Hill, 1971；修订本 Ohio: Kent University Press ,1982。

的比较音乐学；而本文所说的“当代”音乐人类学，则侧重于本学科20世纪下半叶的情况，特别是国际上20世纪80、90年代的新进展。

在西方的音乐人类学界，有很多学者具有人类学(anthropology)的学术背景，或有人类学与音乐学两个学科的高级学位或教学与工作经验。例如，梅里亚姆去世前是人类学教授，内特尔退休前同时任人类学与音乐学教授，比他们稍后一辈的资深学者安东尼·西格尔(Anthony Seeger)、斯蒂芬·怀尔德(Stephen Wild)也都是人类学与音乐学的两栖学者。音乐人类学的研究在相当大的程度上使用或借鉴了人类学的观念、理论与方法。在音乐人类学界，对于本学科的归属向来有不同看法，有的人把它视为音乐学的一个分支，有的人把它视为人类学的一个分支，有的人认为它是由此二者或更多学科融合而成的一个独立学科。在少数大学，音乐人类学专业甚至设置在人类学系内而不在音乐系内，例如新西兰最大的高等学府奥克兰大学(University of Aucklan)就是这样。从孔斯特创用“ethno-musicology”开始，国际上50年来学者们对于这一学科的定义、范畴和性质虽有大略相仿的概念，却从来没有达成一个界定明确而一致的见解。在这50年中，海外学术出版物中可以见到许多对于音乐人类学学科界定的讨论，但不同的时期、不同的学者、甚至同一学者在不同的时期，都可能对这一学科做出不完全相同甚至在某些方面互相冲突的界定。梅里亚姆于1977年在一篇回顾、归纳从“比较音乐学”到“音乐人类学”共约百年的发展历程中出现过的本学科多种定义的文章结语中说：如大家所料，本文所摘引的比较音乐学和音乐人类学的种种定义反映出它们所产生的时代和它们的维护者的思想。通过对这些定义的历史透视，我们不仅能对这一研究领域本身的历史有所了解，而且对这一学科中的思想发展也能有所了解。我毫不怀疑，音乐人类学的新定义还将继续不断地被提出，而它们也将反映出这一领域及其学者们日趋成熟的发展。①

在我现在这篇短文中，我不拟述介音乐人类学的学科历史或一整个世纪以来各国学者们对本学科的界定所发表的种种不同见解。但为使中国读者对国际上音乐人类学的学科界定与性质有一个大致的了解，我在以下引述美国学者海伦·麦尔丝(Helen Myers)在20世纪90年代初期所作的一个简洁归纳，摘译自由她编辑、于1992、1993年先后出版的两卷本《音乐人类学》的概论性首章。该书自出版以来在海外的音乐人类学界读者面较广，已成为本学科学生的必读书之一。

音乐人类学包括对民间音乐、传统音乐、东方艺术音乐以及当代口头传承音乐

---

① 摘自 Alan P. Merriam:“Definitions of ‘Comparative Musicology ’and‘ Ethnomusicology’: An Historical Theoretical Perspective”(《“比较音乐学”和“音乐人类学”的界定：历史与理论概观》)，载 *Ethnomusicology*(《音乐人类学》卷21)，1977年第2期，第189—204页。

的学习研究，也包括对概念性课题的学习研究，例如音乐的起源、音乐的变化、音乐作品与即兴创作、作为象征物的音乐、音乐中的普遍模式、社会中的音乐功能、音乐体系的比较以及音乐与舞蹈的生物基础。虽然音乐人类学者对西方艺术传统的研究很少，但这一领域并未被音乐人类学排除在外。总体而言，口头传统中的音乐和活着的音乐体系是本学科学者们最感兴趣的领域；然而绝大多数音乐人类学研究也包括历史，而且许多研究还以历史为重点。音乐人类学者经常研究非我文化，这种情况使得本学科有别于绝大部分的历史音乐学研究。音乐人类学的范畴之宽泛，使得其学科的定义数量巨大且种类各异，从"把音乐作为文化来研究"和"音乐文化的比较研究"直到"人类音乐行为的解释科学"。查尔斯·西格尔(Charles Seeger)认为，与大致局限于西方艺术音乐的历史音乐学比较，"音乐学"一词更加适用于作为音乐人类学的学科名称，它的范畴包括所有时代所有民族的音乐。①

然而必须指出，这一归纳虽然简洁易懂，却有明显缺漏。1994年，美国马里兰大学的登恩·库西克(Dane Kusic)在因特网音乐人类学刊物《在线音乐人类学》(ETHMUS-L)上连载发表了对麦尔丝此书的长篇书评，指出麦尔丝在编辑思想、撰稿人选择、对音乐人类学学科性质与界定的理解以及田野工作方法介绍等方面都存在欧洲中心主义观念。②库西克的批评有一定道理。麦尔丝的《音乐人类学》各章分别约请不同国家共四十几位学者撰写，其中不少是国际上当今音乐人类学界最为知名的资深学者，例如内特尔、安东尼·西格尔、斯蒂芬·伯朗姆(Stephen Blum)等。麦尔丝在该书序言中说，继孔斯特之后，在20世纪下半叶音乐人类学科有了巨大的发展，该书的目的是对此进行一个全面论述介绍，包括学科定义、人类学与音乐学方法、历史音乐人类学、形态学、图像学、生态学、科技、舞蹈、社会性别、资料保存与管理以及学科道德等等方面，并为音乐人类学者提供一整套田野与案头工作所需的基本工具和参考资讯。但库西克指出，该书的撰稿人选择貌似全面，细究之下却发现其中除了三位近东和南亚学者以外，其余全是欧美学者；该书所展示的音乐人类学研究基本上是欧美学者对非我音乐文化的研究，而很少非欧

---

① 原文见 Helen Myers 编 *Ethnomusicology: An Introduction*(《音乐人类学：概论卷》), UK: The Macmillan Press, 1992 与 *Ethnomusicology: Historical and Regional Studies*(《音乐人类学：历史与地区研究》)UK: The Macmillan Press, 1993。此处摘译的段落在两卷页3中都出现。麦尔丝在这段文字中摘引的几个音乐人类学的不同定义，分别出自梅里亚姆1977年的文章和查尔斯·西格尔1970年的文章，及 Charles Seeger, *Towarda Unitary Field Theory for Musicology*(《向一元化的音乐学田野理论靠拢》)，载 Selected Reports in Ethnomusicology(《音乐人类学文选》)第1卷，1970年第3期，第171—210页。

② 见 Dane Kusic, *Reading the Book*(《解读此书》)，载 ETHMUS-L(《在线音乐人类学》)，亦即 Ethno Forum(《音乐人类学论坛》)(亦名 ERD)，1994年8月6日。

美学者的声音和非欧美地区音乐人类学科的情况。虽然该书由各学者所撰写的许多章节表现出20世纪末期的新思想新理念，但由麦尔丝本人撰写的几个章节中对音乐人类学定义、性质及田野工作的述介则表现出她对本学科的理解在相当程度上仍停留在20世纪50、60年代的水平。她所持的学科观念基本上还是那时的西方概念，即认为欧美学者的研究才是音乐人类学，而忽略了本学科在亚非拉地区的情况。库西克提出了一个思考题："谁的学科才是音乐人类学？"他认为，梅里亚姆在20世纪60年代从西方观念出发对音乐人类学的理解有其狭隘之处，如果我们越出那时的理解，以不限于西方的概念来看问题，则很清楚音乐人类学是一门全球学界共有的、多样化的学科。上文提到的美国学者伯朗姆也曾对另一学者凯·考芙缦·莎丽美(Kay Kaufman Shelemay)在1990年编选出版的音乐人类学诸家文集提出过类似的批评。[①]该文集亦以《音乐人类学》为名，共分七卷，选收从本学科早期直至20世纪80年代末的一百多篇音乐人类学经典文章，试图涵盖音乐人类学的历史、定义、范畴、理论、方法、记谱、分析、思想等各方面，但却在相当大的程度上忽略了收取亚非拉、东欧及北欧地区学者的论著。[②]库西克和伯朗姆的观点反映出20世纪90年代音乐人类学者的全球观。在同一时期由内特尔和菲利普·波耳(Philip V. Bohlman)合编的一本当今学者论述音乐人类学历史的文集在这一方面就做得较好，虽然篇幅有限，所收文章数量不大且各篇学术水准参差不齐，但编者显然注意到了全球性与多样性的问题，例如其中有一篇文章谈的是20世纪中国本国学者对中国音乐研究的历史[③]；倘按西方20世纪60年代的观念，这样的文章就不大可能被收入谈音乐人类学历史的文集中。1997年，在香港中文大学任教的美国学者韦慈朋(Lawrence Witzleben)发表了一篇文章《谁的音乐人类学？西方音乐人类学和亚洲音乐研究》提出了与库西克相同的思考题但是进行了更为深广的研讨。他以这样的一句话结束全文："在一个像我们这样以背景、兴趣与方法多样化著称的学科里。我们肯定不能仅仅广泛包容西方思维的多种学派，而应当也包

---

① 伯朗姆对该文集的批评可见库西克的书评。

② 该文集名为 *Garland Library of Readings in Ethnomusicology*(《伽南德音乐人类学读物图书馆》)，共分七卷，由 Kay Kaufman Shelemay 选辑，纽约 Garland Publishing 出版。第一卷为 *Ethnomusicology: History, Definitions, and Scope*(《音乐人类学：历史、定义与范畴》)，1990年(精装本)和1992年(平装本)版。其余六卷分别涉及理论、方法、记谱、分析、思想等各方面。

③ 见 Bruno Nettl 与 Philip V. Bolman 编：*Comparative Musicology and Anthropology of Music-Essays on the History of Ethnomusicology*(《比较音乐学和音乐人类学——音乐人类学历史文集》)，Chicago: The University of Chicago Press, 1991。其中述及中国的一篇文章见第37—55页：Isabel K. F. Wong, *From Reaction to Synthesis: Chinese Musicology in the Twentieth Century*(《从反响到综合：20世纪中国的音乐学》)。

括其他各洲地区和人民的想法和传统并从其得以充实。"[①]从以上情况可以看出，20世纪末期国际上音乐人类学界的这股思潮已经相当强大，即认为并非只是西方学者的非我音乐研究才属于音乐人类学范畴，而是全球任一地区任一民族的学者对自我或非我音乐的研究都是音乐人类学研究。既然如此，我们完全可以推而广之，认为非西方学者对西方古典音乐的研究也应当属于音乐人类学范畴，那么，上述查尔斯·西格尔于1970年提出的以"音乐学"取代"音乐人类学"作为本学科名称的建议在今天看来是很有道理的。

国际上音乐人类学界当今的这股思潮，也跟人文与社会科学界中"后殖民理论"(post-colonial theory)在同一时期的强势发展有关。"后殖民"概念及其理论相当宽泛，在学术界没有明确统一的界定，但有大略的一般共识。我曾在前几年的一篇文章中介绍过，[②]对一个殖民地而言，"后殖民"并不是"殖民结束之后"或"独立之后"的意思，而是"被殖民之后"的意思；"后殖民"的过程，是在殖民者侵入的那一刻就已经开始了。在这一意义上，"后殖民"与"新殖民"(neo-colonial)及"新殖民主义"(neo-colonialism)有所区别。"新殖民主义"指的是殖民者本身不殖入殖民地的殖民主义。倘用中国大陆读者很熟悉的表述法，那就是"帝国主义的文化侵略"以及各种形式的经济与政治的影响、介入以至干预或控制，它在实质上与传统的殖民主义殊途同归。从历史上看，欧美帝国主义在其扩张殖民的过程中，不论所走的是传统的殖民主义途径还是新殖民主义途径，都遇到了一个他们不希望发生的情况；由殖民者输入的帝国文化遇上了当地文化不同形式、不同程度的抵抗。这是一个长期的、复杂的过程，其结果也是复杂而多样化的。其中既有两种或多种文化的对立、矛盾与冲突，又有它们的共存、相互影响、互借、融合以及由此产生的文化变种(hybrid)。换一种说法，也就是说这些文化之间的这些关系并非只是单向地由殖民者方面向被殖民者方面传输，而是双向甚至多向的互相传输，在这过程中，被殖民社会的文化同样可以对殖民者社会的文化产生作用而生成变种，或者再进一步出现更为复杂的关系与后果。这就是所谓的后殖民现象。面对这样一种复杂的社会文化现象，学术界出现了后殖民研究，产生了后殖民理论。在人类学领域，西方的文化人类学在传统上是侧重于研究"非我文化"，即研究非西方、非工业社会的文化。但在当代人类学中，西方的工业社会与文化本身也成了研究对象。不仅是西方人类学界开始了对其本身所在的社会及文化的研究，而且一些非西方的人民中也产生了他们自己的人类学者，他们不仅研究自己的社

---

① Lawrence Witzleben, "Whose Ethnomusicology? Western Ethnomusicology and the Study of Asian Music"(《谁的音乐人类学？西方音乐人类学和亚洲音乐研究》)，载*Ethnomusicology*(《音乐人类学》)第41卷，1997年第2期，第220—242页。

② 见杨沐：《当代人类学中有关音乐研究的几个问题》，载《中央音乐学院学报》，1998年第1期，第6—15页。

会与文化,也研究别人的例如西方的社会与文化。这样,早先的研究者与研究对象之间的关系产生了变化,现在二者的关系成了可以互换的了。更进一步,西方人类学这一学科本身也成了研讨的对象。人们把西方人类学及其建立发展的过程当作一种社会现象来加以分析研究。人类学中"客观"、"科学"的概念受到了挑战,人类学作为一种"科学研究"这一概念受到了质疑。西方人类学界从20世纪60年代开始进行了所谓"主位—客位"(emic-etic)的讨论,由被研究的社会与文化本位出发的解释与表述受到了重视,而由外来的人类学家根据客位标准所进行的调查总结与对照分析不再被认为是必须遵循的唯一途径。20世纪70年代在西方学生的反传统、"反文化"浪潮中,传统的西方人类学在研究对象的选择上及研究的方法与思路上都被批评为带有殖民化色彩或政治偏向。在学术界,则出现了"使人类学思维非殖民化"(decolonising anthropological mind)的提法与作法。海外音乐人类学界步其后尘。在20世纪80年代中后期也展开了对于"主位—客位"概念的讨论,在20世纪90年代也出现了"使音乐人类学非殖民化"(decolonising ethnomusicology)的提法与行动。上述"谁的音乐人类学"问题的提出和讨论,在一定程度上也可以被理解为这种行动的一部分。

梅里亚姆在上述回顾本学科多种多样定义的那篇文章中说:"在20世纪70年代,本学科的定义在数量上有所减少,可能是因为音乐人类学者们对这一课题已感到厌倦;或是因为大家感到定义问题已经解决,人们可以从已经提出的多种方案中各择其一舒适地进行工作了。再说,绝大部分新近提出的界定已是非常宽泛,几乎使得以往在这一方面的论战都显得不再合适,或者像是这一问题再也不要求进一步的鲜明而精确的思考了"。梅里亚姆的这番话符合当时的情况,但倘从深一层看,则可以说,音乐人类学学科界定既难以明确作出又难以达至统一的状况,以及最终出现的界定趋于宽泛的走向,其实是跟这一学科的跨学科性质有直接关系的。乔治·李斯特(George List)在1979年的一篇文章中总结说,在音乐人类学学科,"只要有助于对人类创造的音响模式的进一步了解,从任何学科或资源得到的任何方法或材料都可以利用。作为一个学术领域,这就是音乐人类学的跨学科性质。"①作为一个学科,从一开始起,音乐人类学比较突出的性征之一就是这种跨学科倾向,包括它对其他学科的开放性、吸收性和兼容性。20世纪的最后20年,全球进入了发展急速的电脑、互联网、地球村、信息爆炸和观念更新的时代。随着世界的急剧变化,音乐人类学的这种跨学科性质也有了加速发展。在国际上,在人文与社会科学各领域中,经过近现代长时期的蕴积,一些研究形成了新兴学科,例如文化研究(cultural studies)、两性研究(gender studies)、女性研究(feminist studies)、同性恋研究(gay and lesbian studies)以及前面提到的后殖民研究(post- colo-

① George List,"Ethnomusicology: A Discipline Defined"(《音乐人类学:一个学科的界定》),载 *Ethnomusicology*(《音乐人类学》)第23卷,1979年第1期,第1—4页。

nial studies)。相对于传统的所谓主流学科，不少此类研究早先被视为边缘现象研究或从未被学界重视过；然而现在这些现象及研究都被证明并非边缘，此类研究不仅形成了新的学科，而且进入了学界主流，同时还对传统学科的观念、理论与研究产生了冲击性的影响。现今西方绝大部分的大学都已多少不等地开设了此类课程，或至少已在相关的传统课程中加入了此类内容；有些大学甚至已经专设了此类科系，例如澳大利亚的悉尼大学(University of Sydney)就已设有两性研究系和同性恋研究中心。一个明显的现象是，有关领域内学术观念更新的速度有如电脑更新换代，新的概念、新的研究方向、新的理论和新的方法层出不穷。这些新兴学科，都没有明确清晰而统一的界定，它们都具有跨学科性质，不仅互相之间界属交错重叠，而且与一些传统学科的界属也交错重叠。与当今各学科发展的这种趋势一致，当代音乐人类学不仅与传统音乐学之间的界线越来越不分明，而且与其他许多新老学科例如人类学以及上述新兴学科之间的界线也越来越不分明。这样的状况仅从这些年间的学术出版物与学术会议中就可以明显看出。以下举两三个例子。

在1994年出版的论文集《族性、标识与音乐：地域的音乐构建》中，作者们从社会实践的角度来理解音乐，研究音乐在族性和地域标识构建方面的意义；研究的对象各异，包括阿富汗音乐、赛尔特音乐、巴西的音乐人类学研究、澳大利亚土著人的传统与现代摇滚、16世纪的礼仪音乐、肖邦的作品等等；研究的课题包括族性、音乐在国家和地域标识构建中扮演的角色、大众媒介与后现代标识、美学、音乐的涵义等等①。这本文集涉及的学科领域包括了音乐人类学、音乐学、社会学、人类学、民俗学、政治学、文化研究、后现代研究、两性研究以及后殖民研究，它已不能被单纯地认为仅仅是某一传统学科的单科著作。如果是早20年，恐怕没有哪个学者或编辑会将这些表面看来完全不属于同一学科的文章全部辑入同一本文集之中。

加州大学出版社1993年出版的论文集《音乐学和差异：音乐学识中的性和社会性别》中所收的文章突破了音乐学科和音乐人类学科的传统界限，从令人耳目一新的角度把音乐研究跟文化研究和两性研究结合起来。其论述的课题和对象范围广泛，涉及西方音乐、非西方音乐、音乐人类学的意义、作曲家及其作品分析例如莫扎特的歌剧和勃拉姆斯的交响曲、中世纪僧侣的音乐社团、当代的音乐爱好者等等，多方面研讨了音乐和社会性别之间的关系。②第二年，以出版社会科学学术作品著称的出版社Routledge出版的论文集《酷儿音调——新同性恋音乐学》则在这

---

① Martin Stokes, *Ethnicity, Identity and Music: The Musical Construction of Place* (《族性、身份认同与音乐：地域的音乐建构》), Oxford, U K: Providence, 1994。

② Ruth A. Solie, *Musicology and Difference: Gender and Sexuality in Music Scholarship* (《音乐学和差异：音乐学识中的性和社会性别》), Berkeley: University of California Press, 1993。

一方面走得更远。[①]该文集作者们着重于将新兴的“酷儿理论”(queer theory)应用于音乐与音乐人类学研究之中，其内容与研讨对象多样，例如对音乐人类学学科性质的研讨、对西方历史音乐学的理论研究、对当代流行歌星与流行音乐的讨论、对西方古典音乐作品例如舒伯特的《未完成交响曲》的作曲理论分析等等。“酷儿”是英语“queer”的音译，在当代英语中是“同性恋”的代名词。酷儿理论是在两性研究与同性恋研究中发展出来的一种学术理论，因此在“酷儿理论”这一术语中的“酷儿”一词已不是简单的“同性恋”之意，它已涵化为一种学术和文化概念了。与后殖民理论的情况一样，酷儿理论非常宽泛，不像某些传统理论那样是可以用几句话就能对其作出界定或对其内容作出概括的。这种理论的形态与应用虽然宽泛多样，但却有一个共通的精神内涵，即倾向于从与传统观念不同甚至相悖的新视角与新思路来选择、观察与分析被研究的对象，因此常常得出与传统见解不同甚至相悖的结论，但也常常因此有新的发现或得出意义重大的学术成果。

如果只循传统的研究路向，这样的研究对象常被忽略，这样的成果也通常无法得到。相对于传统观念，酷儿理论颇有些“离经叛道”的意味；但实际上它并不完全反传统，而应当说，用“后传统”一词来形容它可能更为合适。与前一实例类似，“同性恋音乐学”打破了传统的学科界限，把音乐人类学、音乐学、社会学、文化研究、两性研究等领域内的课题都纳入了它的范畴，它已不能被界定为属于某个单一的传统学科。

除了出版物，各种学术会的议题与会上宣读的论文也是观测学术发展动向的理想窗口。国际音乐人类学界的上述动态就可以通过这些窗口看到。不同的学会联合召开学术会的做法在近年相当普遍；不仅同一学科内的不同学会联合召开学术研讨会，不同学科的学会也联合召开学术研讨会，在这样的学术会议上，学科之间的传统界线不再清晰，跨学科或融合不同领域为一体的论文与研讨是很常见的。

美国音乐人类学会将于 2000 年 11 月在加拿大多伦多召开的学术年会就是与北美 15 个音乐领域内的兄弟学会联合举办的。这个学术会总称为“音乐的交叉路口”(Musical Intersections)，意在对本学科作回顾与前瞻，并突出 20 世纪音乐人类学扩及全球的学科范畴与多角度的学科视野。这一主旨就明显表现出当今音乐人类学的跨学科、多视角、开放与兼容的性质。

在当今各学科互融的大局势中，音乐人类学研究中跨学科的情况已达到了几乎无所不包的地步。这种情况当然已经引起了许多学者的思考和讨论。最大的音乐人类学国际学术组织“国际传统音乐理事会”(International Council for Traditional Music，简称 ICTM)的学者们在 1997 年 6 月 24 日至 7 月 1 日于斯洛伐克尼特拉市(Nitra)召开的第 34 届世界大会最后一天的全体会议上就热烈讨论了一个

---

① Philip Brett, Elizabeth Wood, Gary C. Thomas, *Queering the Pitch: The New Gay and Lesbian Musicology*(《酷儿音调——新同性恋音乐学》), New York: Routledge, 1994。

课题:继续使用 ethnomusicology 作为本学科名称是否合适？本学科是否已经完成历史使命而到了应被取消的时候了？其后美国的音乐人类学会学术刊物 Ethnomusicology (《音乐人类学》)亦刊登了几篇文章,围绕"音乐人类学是否应被取消"这一议题进行了讨论。[①]安东尼•西格尔在这两次讨论中都谈及,他倾向于取消音乐人类学。他认为学术界现有的学科区分绝大部分是19世纪的产物,虽然它们至今对于大学里科系划分式的体制管理有用处,但对于当代学术研究的发展与观念交流却有阻碍,倘从学术上考虑,不仅是音乐人类学的学科界线应被取消,现有的其他各学科区分也都应该被取消。

音乐人类学从学科创始起就一直面临学科定义与范畴无法明确界定、在学科名称上也存在歧见的局面,就连目前讨论的本学科是否应被取消的问题,多年以前也曾被提出过。[②]但从最近20年间的情况来看,海外音乐人类学者们更感兴趣的已不再是为本学科划定一个统一而明确的界限,而是更多地借鉴、汲取其他学科的概念、理论与方法,更大地拓展研究的方向、范围和课题。在今天这种局势中,我们可以认为,假如本学科的学者们全都统一采取了某一种清晰明确的界定并将其奉为本学科的唯一定义,那反而会给本学科的发展造成局限。梅里亚姆当年认为音乐人类学界各种不同新定义的提出显示本学科的发展成熟,这是看问题的一个角度。倘若从另一个角度看,则我们可以说,音乐人类学科的发展成熟,不在于它的学科界定日趋明确固定,而在于它的开放性、兼容性和吸收性等跨学科性质越来越被发扬光大。从这种意义上看,我们甚至可以说,学科界线的渐趋模糊恰恰说明了本学科的发展成熟。循此趋势继续发展,音乐人类学最后被取消或新的学术领域所取代,也应该是顺理成章的事情。

(原载《音乐研究》,2000年第3期)

① 我出席了ICTM此次会议并宣读了论文。*Ethnomusicology*(《音乐人类学》)刊登的几篇有关文章见该刊第41卷,1997年第2期,第243—259页,Henry Kingsbury, Anthony Seeger 和 Jeff Todd Titon 在"Call and Response"(《观点与回应》)栏目中围绕"Should Ethnomusicology be Abolished?"(《音乐人类学是否应被取消?》)主题发表的四篇发章。

② 见①中 Henry Kingsbury 的文章。

20 世纪民族音乐学在中国的发展

杜亚雄

民族音乐学(Ethnomusicology)是一门属于社会科学的边缘学科。它的性质从其名称就可以看出来:Ethnology 在英文中是民族学,Musicology 是音乐学,Ethnomusicology 这个英文字就是由 Ethnology 和 Musicology 复合而成的。民族音乐学是从民族学的角度研究音乐的学问。

民族音乐学的前身是比较音乐学(Comparative Musicology)。现在一般认为该学科是以英国人亚历山大·约翰·艾利斯(Alexander John Ellis,1814—1890)在1885 年发表《论诸民族的音阶》为起点,而民族音乐学这一学科名称是荷兰音乐学家孔斯特(Jaap Kunst,1891—1960)首先提出的。他在 1950 年出版的《音乐学》(Musicology)一书的副标题"民族音乐学性质的研究,其问题、方法及主要特点"中使用了"民族音乐学"这一名称,并主张用它来代替以往人们习惯称呼的"比较音乐学",此后,"民族音乐学"便作为标准的学科名称而固定下来。然而,有些德国学者为了与原比较音乐学保持一致,还是称其为"比较音乐学",一些美国学者称这门学科为"音乐人类学",在东欧一些国家里,这门学科又被称为"音乐民俗学"。实际上这些不同的名词所指的是相同或相似的学科,由于强调不同侧重点而导致的名称变异,并没有引起学科性质的根本改变。这一学术名词在汉文中还有人译为"音乐民族学",如《中国大百科全书·音乐舞蹈卷》便采用了这一译法。

20 世纪,民族音乐学在国外以 1950 年为界。它经历了比较音乐学和民族音乐学两个发展阶段,中国则以 1980 年在南京艺术学院举行的全国民族音乐学学术讨论会为界,经历了同样的阶段。

最早把比较音乐学介绍到我国的是王光祈先生(1892—1936)。20 世纪 20 年代,他曾在柏林大学专攻音乐学,师从当时著名的比较音乐学大师霍恩柏斯特尔。

1925年，他在德国写了《东方民族之音乐》一书，向国人介绍比较音乐学。他在这本书的自序中说："出版此书，只当作一本'三字经'，望能引起一部分中国同志去研究'比较音乐学'的兴趣。"全书分为三编。在上编概论中，除了讲音阶计算法外，还把中国、希腊、波斯阿拉伯分为"世界乐系"的三大类。其分类是根据音阶的组织：中国乐系的特点是"五音调"(即五声音阶，下同)；希腊乐系的特点是欧洲的"七音调"；波斯阿拉伯乐系有"七音调"和"八音调"两种，特点是音阶中包含四分之三音。中编专门讲中国乐系，下编讲波斯阿拉伯乐系，并举有少量作品为例。王光祈先生在1924年完成的《东西乐制之研究》，是我国第一部系统研究中西乐制、调式和乐谱异同的比较音乐学著作。

王光祈先生特别注重音阶和乐律方面的比较研究，从他的著作中也可明显地看出他相信"进化"是解释人类音乐文化发展变迁的基本法则，这些都反映出柏林学派对他的影响。然而，王光祈先生倡导比较音乐学的目的和欧洲学者有很大的不同，他既不是为了从同时存在的人类音乐文化中抽理出音乐变迁的年代学顺序，也不是为了满足自己的求知欲，而是为了通过音乐学的研究，振兴民族音乐，从而达到振兴中华的目的。他曾满怀激情地在《东西乐制之研究》的前言中说："吾将登昆仑之颠，吹黄钟之律，使中国人固有之音乐血液，从新沸腾。吾将使吾日夜梦想之'少年中国'，灿然涌现于吾人之前。"由此可见，王光祈先生研究比较音乐学，是为了掌握一种新的方法，并用它为武器，对本民族的音乐文化进行研究，从而达到振奋民族精神、振兴中华的目的。而欧洲学者研究比较音乐学的主要目的则是为了解其他民族的音乐文化，从而在音乐学上完成"时空转换"，了解整个人类的音乐发展史。

王光祈先生不仅是第一位把比较音乐学介绍到我国的音乐学家，也是把这门学科从西方介绍到东方来的第一位学者。与王光祈先生同时期的人物，尚有萧友梅等。萧友梅的《中西音乐的比较研究》和《古今中西音乐概说》是他在研究比较音乐学方面的代表性著作。虽然萧友梅和王光祈研究的课题不同，但他研究的目的和王光祈一样，都是想用这一新兴学科的研究方法来研究中国音乐，从而达到振兴中华的目的。除了王光祈先生和萧友梅先生之外，刘天华先生也为研究中国传统音乐做了大量工作，他记录了京剧表演艺术家梅兰芳先生的唱腔，还多次深入民间采风。1932年，他因在北京天桥搜集民间锣鼓经染上猩红热而病逝，为研究中国传统音乐献出了自己的生命。

不难看出，中国人从学习比较音乐学的第一天起，就是想用一种新的方法研究自己的传统音乐，使中国音乐能够在继承传统的基础上发扬光大。这个目的在以后一直没有改变过，它成为中国比较音乐学和民族音乐学研究的特点。

比较音乐学虽经王光祈先生和萧友梅先生的大力倡导，但是当时在中国并没有得到推广。王光祈先生的《东方民族之音乐》于1929年7月在上海出版，随着"九一八"事变的爆发，日本帝国主义入侵中国，中华民族面临亡国灭种的危险，几

乎所有的中国音乐家都投入了抗日救亡运动。在这一运动和其后的抗日战争、解放战争期间，中国几乎一直处于战争状态，中国音乐学家当然也不可能去研究世界音乐，或从世界的宏观角度研究中国音乐，而只能在“救亡图存”的大前提下对中国传统音乐进行研究，希望通过“本土音乐”的复兴，达到振奋民族精神和为战争服务的目的。虽然在这一时期中国音乐学家对中国音乐，特别是中国传统音乐中民间音乐的研究方面取得了很大的进展和突出的成绩，但从严格的意义上讲，这些研究并不属于比较音乐学的范围。当时，音乐学界把这种研究称为“民间音乐研究”或“民族音乐研究”，后来又被叫做“民族民间音乐理论研究”，无论其研究的目的、方法，还是其研究的范围和对象都与当时国外流行的比较音乐学有很大的不同，然而，这些研究工作却为 20 世纪 80 年代在我国全面地推广民族音乐学打下了基础。

20 世纪 30 年代末到 40 年代末是中国“民族民间音乐研究”的第一时期，当时有两个研究中心，一个是解放区的延安，另一个是国统区的重庆。

延安在抗日战争和解放战争初期是中共中央所在地，有一大批音乐家在这里工作和学习。1939 年，在人民音乐家冼星海的支持下，延安鲁迅艺术学院成立了“民歌研究会”，1940 年改名为“中国民歌研究会”，1941 年又改名为“中国民间音乐研究会”。这一研究会主要致力于中国民间音乐的搜集和整理，并力图用自己的研究成果为音乐创作实践以及“唤起民众，团结抗日”的政治目的服务。该会出版过会刊，并编印过多种民间音乐研究资料。该会发表的论文有冼星海的《民歌与中国新音乐》、吕骥的《中国民间音乐研究提纲》、张鲁的《怎样采集民间音乐》、安波的《秦腔音乐概述》和马可的《陕北土地革命时期的农民歌咏》等，这些论文在 1948 年都被收入东北书店在哈尔滨出版的《民间音乐论文集》中。在这些论文中，吕骥的《中国民间音乐研究提纲》一文，对民间音乐研究的目的、原则、方法、范围、选题等方面进行了比较全面系统的论述，是延安地区音乐家所从事民间音乐研究的经验总结，对 50 年代至 60 年代的“民族民间音乐理论研究”产生了重大的影响。

重庆是抗日战争时期的陪都，国统区的音乐活动以此地为中心。1946 年，国立音专的同学们成立了“山歌社”，该社的宗旨是“以集体学习方式来收集及整理民间音乐，介绍西洋进步音乐(包括技术及批评的理论)，普及音乐教育，提高音乐水准，以达到建立民族音乐为目的。”①该社的社员多为作曲家，其学术研究的突出特点是与创作实践的紧密结合。主要论文有王震亚的《五声音阶及其和声》等。此外，杨荫浏先生在 1942 年至 1944 年间发表在《乐风》杂志上连载的《国乐前途及其研究》一文在当时和以后都有一定的影响。

当时，国统区还有一些音乐家开始搜集少数民族的民歌，在这方面成绩比较突出的是王洛宾和王云阶。1938 年，王洛宾先生在兰州从一个过路的维吾尔族汽车

---

① 转引自沈洽:《民族音乐学在中国》，载《中国音乐学》，1996 年第 3 期，第 5—22 页。

司机那里记录了吐鲁番民歌《达坂城》，此后他曾深入甘肃、青海等地的少数民族地区搜集、整理了维吾尔族民歌《阿拉木汗》、《半个月亮爬上来》、《青春舞曲》和《曲曼地》，哈萨克民歌《黄昏里的炊烟》和《暮色苍茫》，乌孜别克族民歌《掀起你的盖头来》等。他还根据哈萨克民歌《洁白的前额》改编了《在那遥远的地方》等歌曲。这些少数民族民歌和根据少数民族民歌改编的歌曲后来流行全国，被人视为中国民歌的代表作。[①]在抗日战争时期，王云阶先生曾在青海教书，他在工作之余记录了流行在当地少数民族和汉族中的民歌《少年》。他不仅记录了许多首《少年》的曲调和歌词，而且对其中一些民歌产生的时代背景、有关传说作了说明，为方言词汇注音并注明词意，记录了歌唱时的情绪、唱法的特点、曲调的性格等。他所记录的民歌，都发表在1943年《青海民国日报》的“乐艺”音乐副刊上，后来整理成册，并于1957年在上海出版。[②]

抗日战争和解放战争时期的“民间音乐研究”，通过对中国民间音乐的搜集、整理、宣传和对音乐自身特点和规律的研究，希望达到为音乐创作和为政治服务的目的。这种做法和实践，对新中国成立以后的“民族民间音乐研究”有很大的影响。

1949年新中国成立到1966年文化大革命爆发是“民族民间音乐研究”的第二个时期。1949年，在东北鲁迅艺术学院成立了“民族音乐研究室”之后，一批以民族民间音乐为对象的研究机构在各院校成立了。如中央音乐学院的“民族音乐研究部”(1950年)、上海音乐学院的“民族音乐研究室”(1952年)等。从此，中国出现了专门从事中国传统音乐研究的科学研究机构。各个院校的研究机构成为中国传统音乐研究和教学的中心，它们不但培养了许多从事中国传统音乐研究的音乐学家，而且完成了许多学术性较强的民间音乐调查报告和有关传统音乐的学术著作。如中国音乐研究所编的三本《民族音乐研究论文集》、《河北民歌采访专集》和《湖南民间音乐普查报告》、于会泳的《单弦牌子曲分析》、夏野的《戏曲音乐研究》、赵宋光的《论五度相生调式体系》等。特别值得提出的是：1960年由中国音乐研究所提倡并组织全国音乐艺术院校部分师生和其他单位的音乐工作者共60多人集体编写的《民族音乐概论》一书。这本书于1964年作为中央音乐学院民族音乐课的试用教材正式出版，它代表了这一时期中国大陆研究传统音乐的水平。这一时期除了对我国民间音乐进行研究之外，对宗教音乐和文人音乐也开展了搜集、整理和研究的工作。因其研究的主要目的是为音乐创作服务，所以研究的主要内容是我国传统音乐的形态特点。这一时期，我国音乐学家也提出了要对亚洲、非洲和拉丁美洲的音乐进行研究，并在中国音乐学院成立了“亚非拉音乐”专业，但是由于当时主客

---

① 请参看杜亚雄：《在兄弟民族中生根开花的作曲家王洛宾》，载《人民音乐》，1983年第2期。

② 王云阶：《山丹花》，上海音乐出版社，1957。

观条件的限制，这方面的工作实际上并没有真正开展起来。

从总体来看，民族民间音乐研究的第二时期继承了第一时期的做法，在大量搜集整理我国民间音乐作品的基础上，用西方音乐理论对这些作品进行了形态学的分析，从而达到了为音乐创作服务和为政治服务的目的。

20 世纪 60 年代是民族音乐学在全世界范围内迅速发展的时期，当时中国大陆正值十年动乱，这一新兴的学科便没有及时地被介绍到中国来。70 年代末，上海音乐学院音乐研究所翻译了一批外国文献，向音乐学界介绍了这一学科，但是，这一学科真正在我国发展起来，则是从 1980 年在南京召开"全国民族音乐学学术讨论会"之后。

1980 年的南京会议是由高厚永(1932—)教授发起和组织的。高厚永教授是江苏镇江人，1950 年代初就读于上海音乐学院，主修作曲，1953 年毕业后留校任教。从 1954 年起在上海音乐学院开设民歌课。1960 年，高厚永教授调到沈阳音乐学院工作，为了完善民族民间音乐课程的设置，又开始研究民族器乐理论。1963 年他完成了《民族器乐概论》的讲义，1964 年又应中央音乐学院之聘，在该院和中国音乐学院开设"民族器乐概论"课。在中国近代音乐史上，高厚永教授是第一位在高等音乐院校中开设民歌课和民族器乐概论课的教师。20 世纪 70 年代，他调回故乡江苏，执教于南京艺术学院音乐系。高厚永教授之所以热心于这次会议，是因为他看到民族音乐学这门学科的观念和方法不仅完全适用于我国从 20 世纪 30 年代起发展起来的"民族民间音乐研究"和在 60 年代提出的"亚非拉音乐研究"等学术领域，而且能够把我国当时尚处在闭塞状态的这些领域的研究引向一个更加宏观、更具开放性和科学性的境界，从而把十年动乱中受到极大摧残、当时尚处在极度萧条之中的"民族民间音乐研究"和"亚非拉音乐研究"专业复兴起来。1978 年 9 月，笔者作为高厚永教授的研究生到南京艺术学院跟从他学习民歌和民族器乐，10 月，高教授就向笔者谈起过他的这些想法，并和陆民德老师一起带着笔者、沈洽和张振基三个研究生到北京和武汉两地进行联络。后来，他自己又多次去上海进行联络，还在南京争取各方面领导的支持。当时，在高厚永教授的领导下，一起参与策划和筹备这次会议的还有陆民德、赵后起两位老师和他的两位学生：沈洽和笔者。经过近两年的筹备，中国历史上第一次"全国民族音乐学学术讨论会"终于在 1980 年 6 月于南京艺术学院召开了。当时，学校经费困难，又有各方面的阻力，由于高厚永教授的一再坚持，也由于得到了中共江苏省委和我国著名艺术教育家、当时南艺院长刘海粟先生的大力支持，会议才得以举行。

南京会议提出了民族音乐学的口号，并使它成为可以涵盖和容纳"民族民间音乐研究"、"民族音乐理论"等内容的音乐学学科。这样，民族音乐学便在中国逐渐地确立了自身的地位。20 年来，随着中国的改革开放，中国音乐学家借鉴国外民族音乐学理论、方法及最新成果，进行了扎实的研究工作，在各个方面都取得了显

著的成就,大致可以概括为以下几个方面：

一、国外民族音乐学论著的编译和出版

国外民族音乐学论著得以完整出版的有：萨波奇·本采的《旋律史》①、恩克蒂亚的《非洲音乐》②、艾琳·索森的《美国黑人音乐》③、斯洛尼姆斯基的《拉丁美洲音乐》④、罗伯特·亨特的《19世纪东方音乐文化》⑤等。文化部艺术研究院音乐研究所油印出版了艾利斯的《论诸民族的音阶》⑥、巴托克的《匈牙利民歌》⑦和洛马克思的《歌唱测定体系》⑧等民族音乐学的重要著作。

除了上述正式出版和油印出版的著作外,还出版过一些重要的论文集,刊登了许多著名论文或节译。其中最重要的论文集有：由董维松、沈洽合编的《民族音乐学译文集》⑨、由上海音乐学院音乐研究所和安徽文学艺术研究所合编的论文集《音乐与民族》⑩、由人民音乐出版社编辑部编辑并由该社于1988年1月出版外国音乐词典词条汇编《民族音乐学》、由萧家驹译的《东欧民间音乐》⑪、由古宗智译的《EML理论方法应用》⑫、《中国音乐》编辑部在1995年编译、出版的《全球视野的音乐文化研究》和《全球文化视野的音乐教育》两本增刊。

上述著作和论文反映了比较音乐学时代从艾利斯到萨克斯、巴托克、洛马克思等代表人物的学术成果和西方民族音乐学界主要学者的不同学术观点,对在中国宣传、推广这门新的学科有极大的推动作用。然而这一工作缺乏计划性和系统性,也缺乏出版界的支持,许多有代表性的著作并没有被完整地翻译过来,而许多一般性的介绍又在多种书刊上屡屡重复,影响了我国民族音乐学的发展速度。

---

① 萨波奇·本采:《旋律史》,人民音乐出版社,1983。

② 恩克蒂亚:《非洲音乐》,人民音乐出版社,1982 。

③ 同①。

④ 同①。

⑤ 罗伯特·亨特:《19世纪东方音乐文化》,中国文联出版公司,1985。

⑥ 方克、孙玄龄译。

⑦ 金经言译。

⑧ 章珍芳译。

⑨ 同⑤。

⑩ 1984年7月,内部发行。

⑪ 中国音乐家协会贵州分会,贵州艺术专科学校,1988,内部发行。

⑫ 贵州艺术专科学校,1992,内部发行。

二、就民族音乐学学科界定的争论和对学科建设的建议

如前所述，王光祈先生虽然把比较音乐学介绍到中国来，但由于中国处于一个特殊的历史时期，这门学科在中国并没有得到充分发展。在抗日战争和解放战争时期，中国音乐学家依靠自己的努力，对我国传统音乐进行了研究，达到了服务于战争的目的。1950 年以后，中国和西方几乎处于隔绝的状态，而当时的苏联学术界又认为民族学是资产阶级的学问而加以批判，中国已有的民族学也只能改变为“少数民族研究”。因此，刚刚兴起的、与民族学密切相关的民族音乐学便没有能够及时地传入中国。中国的音乐学家几乎是在与世隔绝的情况下仅仅依靠自己的力量，发展了在 20 世纪三四十年代兴起的“民族民间音乐理论研究”。1980 年，民族音乐学被介绍到中国来之后，中国音乐学界便开始就民族音乐学这一学科的界定进行争论，其核心问题是新近从国外引进的“民族音乐学”和过去我国固有的“民族民间音乐研究”之间的关系问题。分歧主要集中在对“民族音乐学”一词的解释上，应当把它看作是一个从国外引进新的学科还是把它当作原有的“民族民间音乐研究”的别名，从一开始，不同的学者就有不同的意见。

南京会议发起者们的意见本身就有不同，高厚永教授在这次会议的中心发言中提到：“中国民族音乐学……已有 50—60 年的历史”，“王光祈先生是研究这门科学的先驱”；同时他又把从 30 年代末到 60 年代中期发展起来的“民族音乐理论”看作是“民族音乐学的研究”。①沈洽当时不同意高厚永的意见，在由他执笔的开幕词中说：“以往的‘民族音乐理论’”，“虽在很多方面实际上是属于民族音乐学范畴的……但就这门学科的完整性来说，我们国内的研究还处在初创阶段。”②吕骥没有参加那次讨论会的整个过程，但出席了闭幕式，在他为这次会议所作的总结报告中指出：“民族音乐学”就是“研究民族音乐的学问”，“从汉族到各少数民族……都应当包括在内。”③吕骥在这里所说的“民族音乐”是指中华民族的传统音乐，所以这里的“民族音乐学”就是原有的“民族民间音乐研究”，完全没有把会议的发起者们所提倡的 Ethnomusicology 这门新的学科包含在内。

从 1980 年到 1988 年，关于“民族音乐学”的定义一直有争论，争论的核心即是“民族音乐学”和“民族民间音乐研究”的关系问题，实质是能否用“民族音乐学”取代过去的“民族民间音乐研究”。一种主张是用“民族音乐学”的名称取代过去的

---

① 高厚永：《中国民族音乐学的形成和发展》，载《音乐研究》，1980 年第 4 期。

② 黄友葵：《民族音乐学学术讨论会开幕词》，载《南艺学报》，1980 年第 2 期。

③ 吕骥：《在民族音乐学学术讨论会闭幕式上的讲话》，载《南艺学报》，1980 年第 2 期。

“民族民间音乐研究”，而将 Ethnomusicology 改译为“音乐民族学”；也有人认为可以把原有的“民族民间音乐研究”改称“民族音乐形态学”。后来又有人认为“民族音乐形态学”不能囊括“民族民间音乐研究”的全部内容，故又提出了“乐种学”的主张。1984 年吕骥在全国民族音乐学第三次年会(贵阳)上做了《中国音乐学、乐学和有关几个问题》[①]的报告，于是，围绕着“中国音乐学”和“民族音乐学”两种不同的提法又引起了热烈的争论。

这场从 1985 年一直持续到 1987 年的争论以杜亚雄和魏廷格之间的多回合辩论为代表。[②]魏廷格的意见是用“中国音乐学”取代“民族音乐学”，杜亚雄不同意魏廷格的意见，认为过去的“民族民间音乐研究”不能是“中国音乐学”，真正的“中国音乐学”应当是“中国的音乐学”而不是“中国音乐之学”，魏廷格所说的“中国音乐学”更不能取代“民族音乐学”。

如今回头来看，这场争论是不可避免的，通过这场争论宣传了“民族音乐学”，促进了人们对这一问题的思考。这一时期在各种期刊杂志上大约发表了近百篇论文，从不同角度对民族音乐学的研究方法提出了建设性的意见，其中有许多文章提出了关于学科理论框架结构的方案。其中最重要的有董维松和沈洽的《民族音乐学问题》[③]、杜亚雄的《民族音乐学的研究方法及其目的》[④]、沈洽的《民族音乐学研究方法导论》[⑤]等。

直至 20 世纪末，民族音乐学和中国人以往的“民族民间音乐研究”的关系并没有真正解决。音乐学界对“民族民间音乐研究”是不是“民族音乐学”在中国发展的一个阶段，尚有不同的认识。对中国人怎样结合本国的情况来发展民族音乐学，也有不同的看法。

三、民族音乐志的编辑和出版

民族音乐志是根据民族音乐学的理论和方法，在对一个特定音乐文化调查研究的基础上，对它进行的记录和描述。民族音乐志是民族音乐学研究的一个重要方面，1984 年在贵阳召开的全国民族音乐学第三次年会上，如何进行民族音乐志

---

① 吕骥：《中国音乐学、乐学和有关几个问题》，载《音乐研究》，1985 年第 1 期。

② 魏廷格：《对民族音乐学概念的思考与建议》，载《人民音乐》，1985 年第 2 期；杜亚雄：《有关民族音乐学的几个问题》，载《中国音乐》，1986 年第 4 期；魏廷格：《有关中国音乐学的误解及其他》，载《中国音乐》，1987 年第 2 期；杜亚雄：《对中国音乐学问题的几个疑问》，载《中国音乐》，1987 年第3 期。

③ 董维松、沈洽：《民族音乐学问题》，载《音乐研究》，1982 年第 4 期。

④ 杜亚雄：《民族音乐学的研究方法及其目的》，载《人民音乐》，1984 年第 6 期。

⑤ 沈洽：《民族音乐学研究方法导论》，载《中国音乐学》，1986 年第 1、2、3 期。

的调查研究和撰写工作成为讨论的热点问题之一。那次会议之后曾有不少民族音乐学家研究了这方面的问题,写出了有关论述,如沈洽的《民族音乐志的理论与架构》①等。也有一些专家致力于某一少数民族音乐志的调查和写作,但由于音乐志的调查和编撰是一项极为繁难的工作,加之经费、设备、出版等方面的种种困难,直至目前出版的只有伍国栋等人的《白族音乐志》②,当时计划进行的基诺族、侗族、塔吉克族、土家族、畲族、彝族、独龙族和蒙古族的音乐志都未能完成或未能出版。

出版的少数民族音乐志虽然很少,但用民族音乐学的方法对特定音乐文化调查研究,然后对其进行记录和描述的专著和文章却发表过很多。其中具有代表性的有何芸等人的《瑶族民歌》③、薛艺兵等人的《屈家营音乐会调查报告》④等。

在乐器志方面取得的成绩较大,出版了袁炳昌等编著的《中国少数民族乐器志》⑤、杨秀昭等编著的《广西少数民族乐器志》⑥和刘东升等编著的《中国乐器图鉴》⑦等。

目前,我国民间音乐集成的编选和出版工作已经基本完成,应当抓紧民族音乐志的编写和出版工作。

四、音乐文化区划性质的研究

音乐及其文化背景的关系是民族音乐学研究的重点,而一种文化背景总是在一定的空间和时间中存在的,因此,用文化地理学的方法研究音乐,历来为各国民族音乐学家所重视。如柏林学派提出过"音乐文化圈"的概念,美国民族音乐学家提出过"音乐文化区"的理论,巴托克和柯达伊将匈牙利分为若干"音乐方言区"等。

我国在这方面的研究是在 20 世纪 80 年代才开始的。1980 年,杨匡民在南京会议上发表《湖北民歌三声腔及其组织结构》,认为湖北省可划分为 5 个"民歌色彩区"。1982 年,江明惇在《汉族民歌概论》⑧一书的绪论中,提出将汉族民歌分成 8 个色彩区的构想。1985 年,苗晶和乔建中发表《论汉族民歌近似色彩区的划分》⑨一书,将汉族民歌划分为 11 个"近似色彩区"和一个"特区"。1984 年,李唯白在长

---

① 沈洽:《民族音乐志的理论与架构》,载《艺苑》,1985 年第 4 期。
② 伍国栋等:《白族音乐志》,文化艺术出版社,1992。
③ 何芸等:《瑶族民歌》,文化艺术出版社,1987 。
④ 薛艺兵等:《屈蒙营音乐会调查报告》,载《中国音乐学》,1987 年第 1 期。
⑤ 袁炳昌等:《中国少数民族乐器志》,新世界出版社,1986。
⑥ 杨秀昭等:《广西少数民族乐器志》,漓江出版社,1990。
⑦ 刘东开等:《中国乐器图鉴》,山东教育出版社,1992。
⑧ 江明惇:《汉族民歌概论》,上海文艺出版社,1982。
⑨ 苗晶、乔建中:《论汉族民歌近似色彩区的划分》,文化艺术出版社。

期研究西南少数民族民间音乐的基础上发表了《民族音乐文化色彩论》[①]一文，认为贵州省可分为一百多个"民间音乐色彩点"。当时有学者认为"色彩区"的概念是一个虚假的概念，没有也不可能定出划分的依据。1988 年，费师逊在《民族音乐与文化流》[②]一文中就没有仅从地域角度看问题，而从历史的角度提出动态的"文化流"的概念。杜亚雄提出应当根据民歌所用的语言和方言来划分其"方言区"。[③]沈洽 1990 年在《民族音乐学 10 年》一文中则认为：在这方面的研究中，明确划分的标准是必要的，而划分的标准应着重音乐本身，既便于识别，又容易量化和便于统计。同时他还认为这方面的研究之所以不能深入，和我国目前还没有真正合格的民族音乐志有直接的关系。[④]

五、音乐文化历史性质的研究

音乐文化史性质的研究即是以断定现存传统音乐中有历史性遗传为前提，用某种方法试图从现存传统音乐中抽理出音乐变化的历史头绪。这方面的研究曾是民族音乐学研究的主要问题之一，如柏林学派的音乐学家曾经构拟过乐器、舞蹈和发展的历史，匈牙利的萨波奇也写过《旋律史》。然而，他们的构拟后来受到批评，一方面是由于他们所依据的理论本身就有缺陷，另一方面也由于没有足够的材料。

因为中国有十分丰富的文献记载，又有大量的出土文物，所以结合文献和文物对现存中国传统音乐进行历史性质的研究，对我国音乐学家有很大的吸引力。1980 年以后，音乐史学界提出了"逆向研究"的口号，在进行古谱解读的同时，也开展了"旋律考古"的工作。这项工作由黄翔鹏先生倡导，他本人也做了大量工作。他的成绩集中体现在其遗著《中国古代音乐史》一书中。此书是他在台湾讲学的讲稿，在他去世之后，1997 年在台北由台湾汉唐乐府出版。黄翔鹏先生在这本书中做了大量的考证，证明一些古曲至今仍在民间存活着。

为了从现存传统音乐中抽理出音乐变化的历史头绪，民族音乐学界则参照历史比较语言学采用比较的方法做了许多具体的研究工作。如杨匡民在《湖北民歌三声腔及其组织结构》一文中认为，"三声腔"是"荆楚"音乐文化最古老的特征；杜亚雄在比较了锡伯族和满族民歌之后认为，由两个大二度构成的三音组可能是古代满族音乐的核心音调。[⑤]他们的思路是想通过现存民间音乐的共同点，找出它们

---

① 全国民族音乐学第三次会议贵阳片论文。

② 费师逊：《民族音乐与文化流》，载《人民音乐》，1988 年第 1 期。

③ 杜亚雄：《民歌分类的规则和方法》，载《中国音乐》，1985 年第 4 期；《民族民间音乐研究中的几个逻辑问题》，载《中国音乐》，1990 年第 3 期。

④ 见《中国音乐年鉴》(1990)，第 338—355 页。

⑤ 杜亚雄：《锡伯族和满族民歌的比较研究》，载《中国音乐》，1985 年第 1 期。

的“共同原始模式”。

六、跨文化的音乐比较研究

民族音乐学之所以重视跨文化的音乐比较研究，是由于可以通过这种研究揭示不同音乐文化的异同，从而认识不同音乐文化的特征，进而还可以对不同音乐文化的异同作出解释。

1980 年以前，我国音乐学界很少有人运用民族音乐学的方法进行跨文化的音乐比较研究，1980 年以后陆续发表了不少这方面的论文，杜亚雄的《裕固族西部民歌与有关民歌之比较研究》①和王耀华的《琉球三线“扬调子”考》②是这一时期比较突出的成果。

杜亚雄的论文是其毕业论文《裕固族西部民歌研究》中的第五章，在这篇论文中，他把裕固族西部民歌和维吾尔族、突厥语族诸民族和阿尔泰语系其他语族诸民族以及匈牙利民歌放在一起进行比较，发现民族血缘关系和居住地区的距离与民歌的相似程度成反比的现象，从而认为裕固族西部民歌保存了古代回鹘音乐的传统，证明古代匈奴族音乐是匈牙利音乐的一个重要渊源，为匈牙利族源于匈奴说在音乐方面提供了证据。1985 年，杜亚雄用英文和匈牙利文发表《中匈民歌比较研究》一书，因此而获得匈牙利文化教育部颁发的匈牙利人民共和国社会主义文化奖章。王耀华的论文是作者用日文写的《琉球——中国音乐比较论》一书中的一章，作者经过多方面的比较，证明了中国民间音乐是日本琉球音乐的一个重要渊源，并具体说明了这些中国民间音乐作品是如何日本化的。《琉球中国音乐比较论》一书曾在日本荣获奖励。

在 20 世纪 80 年代和 90 年代，这方面的重要论文还有罗传开的《中国日本近现代史上的平行现象》③、焦洁的《长安古乐与日本民族调式比较》④、李石根的《日本雅乐和西安鼓乐的比较研究》⑤、王耀华的《日本冲绳音乐考察与中琉音乐文化之比较研究》⑥、赵佳梓的《五旦七声与七调碑的比较研究》⑦、周菁葆的《维吾尔与伊斯兰诸国的古典音乐比较》⑧、伍国栋的《缅甸民族乐器与缅中民族乐器之联系

① 杜亚雄：《裕固族西部民歌与有关民歌之比较研究》，载《中国音乐》，1982 年第 4 期。

② 王耀华：《琉球三线“扬调子”考》，载《音乐研究》，1989 年第 4 期。

③ 罗传开：《中国日本近现代史上的平行现象》，载《音乐研究》，1987 年第 3 期。

④ 焦洁：《长安古乐与日本民族调式比较》，载《交响》，1987 年第 1 期。

⑤ 李石根：《日本雅乐和西安鼓乐的比较研究》，载《中央音乐学院学报》，1987 年第 4 期。

⑥ 王耀华：《日本冲绳音乐考察与中琉音乐文化之比较研究》，载《艺术探索》，1989 年第 2 期。

⑦ 赵佳梓：《五旦七声与七调碑的比较研究》，载《比较音乐研究》，1993 年第 2 期。

⑧ 周菁葆：《维吾尔与伊斯兰诸国的古典音乐比较》，载《中国音乐学》，1988 年第 1 期。

与比较》[①]等。

中西音乐的关系是我国音乐界一直关心的课题，也有比较多的人涉及。在这方面比较重要的论文有钱仁康的《中西曲式之比较研究》[②]、沈洽的《音腔论》[③]、蒋一民的《关于我国音乐文化落后原因的探讨》[④]以及古宗智等与之商榷的《民族音乐文化建设三题》[⑤]、杜亚雄的《中西乐理之比较研究》[⑥]和《中西民族音乐学家研究范围之比较》[⑦]。

七、对外国音乐文化的研究

1980年以前，这方面的研究在我国几乎是空白，1980年以后，随着改革开放的深入、国际交流的增多和已有可能到国外采风，故出现了一些成果。

"文革"前，我国对欧洲音乐的研究几乎仅限于从音乐史学的观点对专业创作音乐进行研究，在1980年之后，我国音乐学家开始关注欧洲的民间音乐，但仅限于匈牙利，主要原因是匈牙利民歌和我国一些民族的民歌相似。在这方面发表的文章有杜亚雄的《匈奴西迁及其民歌在欧洲的影响》[⑧]和1992年他在美国用英文发表的《匈牙利民歌中的古老的五度结构》[⑨]、张瑞的《匈牙利民歌同我国某些民歌相似的原因浅析》[⑩]。

我国音乐学家对亚洲国家的音乐关注较多，已发表的重要论文有王耀华的《日本琉球二四谱溯源》[⑪]、罗传开的《日本的音名与传统阶名》[⑫]、陈露茜的《印度的传统音乐》[⑬]、陈自明的《印度拉格初探》[⑭]和金文达的《中亚地区的音乐》[⑮]等。

---

① 伍国栋:《缅甸民族乐器与缅中民族乐器之联系与比较》,载《民族音乐》,1986年第1期。
② 钱仁康:《中西曲式之比较研究》,载《音乐艺术》,1988年第1期。
③ 沈洽:《音腔论》,载《中央音乐学院学报》,1982年第4期、1983年第1期。
④ 蒋一民:《关于我国音乐文化落后原因的探讨》,载《音乐研究》,1980第3期。
⑤ 古宗智等:《民族音乐文化建设三题》,载《音乐研究》,1982年第4期。
⑥ 杜亚雄:《中西乐理之比较研究》,载《中央音乐学院学报》,1995年第3期。
⑦ 杜亚雄:《中西民族音乐学家研究范围之比较》,载《黄钟》,1996年第1期。
⑧ 杜亚雄:《匈奴西迁及其民歌在欧洲的影响》,载《中国音乐》,1984年第3期。
⑨ 杜亚雄:《匈牙利民歌中的古老的五度结构》,载芝加哥《中国音乐》,1992年第2期。
⑩ 张瑞:《匈牙利民歌同我国某些民歌相似的原因浅析》,载《音乐研究》,1985年第2期。
⑪ 王耀华:《日本琉球二四谱溯源》,载《乐府新声》,1985年第2期。
⑫ 罗传开:《日本的音名与传统阶名》,载《交响》,1989年第2期。
⑬ 陈露茜:《印度的传统音乐》,载《音乐研究》,1989年第4期。
⑭ 陈自明:《印度拉格初探》,载《中央音乐学院学报》,1983年第3期。
⑮ 金文达:《中亚地区的音乐》,载《音乐研究》,1993年第1期。

现已发表的有关美洲音乐的论文有王雪的《探索印第安人音乐的随笔》[1]、张伟华的《美国加州朱玛什印第安人部落的一次采风札记》[2]、陈自明的《爱斯基摩人的音乐》[3]、杜亚雄的《美国印第安人的音乐》[4]、《美国印第安人契皮瓦部落的音乐》[5]和《印第安人的歌舞节日帕瓦》[6]。

我国研究非洲音乐的学者极少,到目前为止发表的有关非洲音乐的论文有陈铭道的《非洲音乐的节奏组织原则》[7]、易如成的《埃及民间音乐浅谈》[8]、杜亚雄的《北非的木卡姆》[9]等。

有关大洋洲的民族音乐情况,我们了解很少,目前发表的论文只有杜亚雄的《毛利人的民歌》[10]。

俞人豪和陈自明的《东方音乐文化》[11]比较全面地介绍了东方的非欧洲音乐文化,是一部十分重要的著作。

八、民族音乐学的教学

从 20 世纪 80 年代开始,中国音乐学院、中央音乐学院、上海音乐学院和中国文学艺术研究院研究生院先后开设了民族音乐学概论课程,向学生介绍民族音乐学这门新兴学科。目前也还有一些音乐院校计划在近期内开设这门课程。但从总的方面看,民族音乐学的教学在我国尚未普遍推开,已出版的教材只有伍国栋的《民族音乐学概论》[12]一本。中国音乐界和音乐教育界对民族音乐学的观念、理论和方法还十分陌生,因此,"欧洲音乐中心论"在中国还有市场。推广民族音乐学的教学,把民族音乐学的精神和原则贯穿到整个专业音乐教育和国民音乐教育中去,是中国音乐界一个长期的任务。

---

① 王雪:《探索印第安人音乐的随笔》,载《音乐研究》,1985 年第 1 期。

② 张伟华:《美国加州朱玛什印第安人部落的一次采风札记》,载《音乐研究》,1993 年第 1 期。

③ 陈自明:《爱斯基摩人的音乐》,载《音乐研究》,1987 年第 3 期。

④ 杜亚雄:《美国印第安人的音乐》,载《中国音乐》,1992 年第 1 期。

⑤ 杜亚雄:《美国印第安人契皮瓦部落的音乐》,载《中国音乐》,1992 年第 3 期。

⑥ 杜亚雄:《印第安人的歌舞节日帕瓦》,载《中国音乐》,1992 年第 4 期。

⑦ 陈铭道:《非洲音乐的节奏组织原则》,载《中国音乐》,1992 年第 4 期。

⑧ 易如成:《埃及民间音乐浅谈》,载《人民音乐》,1984 年第 5 期。

⑨ 杜亚雄:《北非的木卡姆》,载《新疆艺术》,1987 年第 2 期。

⑩ 杜亚雄:《毛利人的民歌》,载《中国音乐》,1998 年第 3 期。

⑪ 俞人豪、陈自明:《东方音乐文化》,人民音乐出版社,1995。

⑫ 伍国栋:《民族音乐学概论》,人民音乐出版社,1997。

九、现代科学技术的采用

中国音乐学家将现代科学技术运用到民族音乐学的研究中来的尝试主要有以下几个方面：

1. 创制自动记谱仪。
2. 采用电子计算机作为音乐分析工具的研究。
3. 对视唱练耳教学辅助仪器的创制和研究。
4. 建立各种音乐数据库。

上海交通大学和中国科学院计算机研究所都对记谱自动化进行过研究，但没有见到有关研制工作成功的报道。西安航空计算技术研究所的周国栋和叶甘霖研究用电子计算机对民歌进行分析，出版过《蒙古族民歌的音乐曲线和音差数据》一书。[①]沈洽和邵力源于1995年研制了"通用旋律动态模拟器"，这一软件可在A2至C3的音域里，以不到一音分的误差和5毫秒为一拍时值，用曲线描写旋律的音高和时值关系，为视唱练耳教学和进行音乐形态分析提供了一种新型工具。建立各种音乐数据库是近年来掀起的热潮，目前正在进行的有"中国音乐资料数据库"、"民族乐器音色库"、"民族音乐多媒体资料数据库"和"中国音乐考古资料数据库"等。

20世纪，民族音乐学在我国从无到有，从小到大，经历了风风雨雨，已经成为我国音乐学界中一支不可忽视的学术力量。然而，民族音乐学传入我国的时间毕竟很短，这门学科在中国的成熟还有待时日。

我们面临着许多问题，如：怎样看待"民族民间音乐研究"及其成果？怎样运用民族音乐学的方法研究我国的传统音乐和新音乐？如何进行"逆向研究"？我们有无必要用民族音乐学的方法开展对西方专业创作音乐的研究？怎样在中国进一步推广民族音乐学？等等。

在我国，如何在国家现代化的过程中继承各民族的传统音乐文化是一个极为重要的任务。我们尚没有建立起应用民族音乐学这一学科，民族传统音乐在国民音乐教育和专业音乐教育中都没能占到应有的地位。在我国建立应用民族音乐学，把各民族的传统音乐引进大、中、小学的音乐教育，是一项非常艰巨的任务，要完成这一任务，首先应当了解、学习各民族的传统音乐。这一具有历史意义的光荣任务落在我们这一代人的肩上，我们应当不辜负民族的期望。

（原载《乐府新声》，2000年第4期）

---

① 周国栋、叶甘霖：《蒙古族民歌的音乐曲线和音差数据》，西北大学出版社，1989。

20世纪中国民族音乐理论研究学术思想的转型

伍国栋

引　言

20世纪是中国民族音乐理论迅速发展的时代。在此百年中，中国民族音乐理论的研究无论是其研究成员构成，还是目的、任务、方法和对象，都显露出此研究领域初起之后在学术思想层面曾经经历了两次比较明显的转型。这两次转型，都发生在20世纪后半叶，第一次是在50年代以后，第二次是在80年代以后。据此，本文试将20世纪中国民族音乐理论研究的学术思想，总体上划分为前后两个（50年代前和50年代后）互有联系但又明显不同的演进时期：即世纪初至40年代末的“初型期”和50年代至20世纪末的“转型期”。

为了叙述方便，“转型期”包含的20世纪50年代至70年代的第一次转型，本文试称之为“第一转型期”；20世纪80年代至世纪末的第二次转型，本文试称之为“第二转型期”。从总体上观察，转型期的民族音乐理论研究相对于初型期的民族音乐理论研究来说，其学术思想经历过两次明显的转型后，至20世纪末已发生了复杂的多元性变化，特别是在“第二转型期”，许多新的学术理论和思想为中国民族音乐理论研究者各有所需的接受和发扬，从而又不可避免地在学术思想层面引发出若干备受学者关注或引起争论的理论热点。这一客观现实，使得中国民族音乐理论研究人员在即将进入21世纪的学术研讨和理论建设中，需要首先立足于学术思想层面来对20世纪各时期民族音乐理论研究思想的演进及因学术思想转型引发出的若干理论热点，进行历史性审视和理性化概括，从而作出相应学术评估，从中获取有益经验和思想启迪。

一、初型期学术思想

具备研究领域特征或科研学科特征的中国民族音乐理论研究，兴起于20世纪上半叶。故现今所论中国民族音乐理论研究，当是一种具有音乐学学科特色的现代音乐理论，而此期从事此项理论研究学者所表现出的学术思想，亦当属现代学术思想范畴。从这一思路出发去观照行将结束的20世纪，那么可以说20世纪初至50年代末，是这一音乐理论领域学术思想衍生的初始阶段，如引言所论，本文将之称为“初型期”。

一、初型期学术思想的来源

初步具备音乐学学科特色的中国现代民族音乐理论研究，萌生于20世纪初。从萌生之始，学术思想即深深地烙上在西方已渐成体系的比较音乐学思想印记，这种印记显示出它来源于两个不同的比较音乐学学派：其一是西欧比较音乐学学派的学术思想烙印，其研究成员构成主要是专职音乐学家，其研究对象主要是世界各民族音乐，研究目的和任务主要是为构建与完善科研型的音乐学理论，这里试将具备此特征的学术思想格式化为“科研型民族音乐理论研究思想”，其代表性人物以音乐学家王光祈为例；其二是东欧民俗音乐学学派的学术思想烙印，其研究对象主要是与专业音乐类型相对应的民间音乐类型，研究目的和任务主要是为创作和发展艺术型的新音乐作品服务，这里试将具备此特征的学术思想格式化为“创作型民间音乐理论研究思想”，其代表人物以吕骥、安波、冼星海等“左联”旗帜下的作曲家、音乐教育家和音乐活动家为例。如果从其理论研究的不同对象来区别，也可以说前者属于“不同国家不同民族传统音乐对置认识”的比较音乐学思想；后者属于“同一国家同一民族专业音乐与非专业音乐(民间音乐)对置认识”的比较音乐学思想。

1. 德国比较音乐学思想来源

20世纪初，第一位涉入德国比较音乐学领域而对中华民族音乐进行学术性研究并取得诸多引人注目成果的中国学者是王光祈。王光祈在留学德国16年间(1920—1936)，全面学习和接受了德国柏林学派比较音乐学学术思想和方法，相继完成和发表了《东西乐制之比较》、《东方民族之音乐》、《翻译琴谱之研究》、《中国诗词曲之轻重律》、《论中国古典歌剧》、《中西音乐之异同》等一系列比较音乐学著作，这些著述集中地展示出了王氏的诸多音乐学观点，特别是从不同角度阐述出他当时涉及的不同民族文化传统的音乐理论研究思想，即：不同国家和不同民族的音乐都有其自身的传统，对它们需持平等的态度、采用平行的方式去进行比较音乐学研究；非欧民族传统音乐对世界音乐构成作出的贡献和本身价值不可低估而应有新的足够认识；音乐作品的民族性是原生性、自行性的必然显现，是音乐作品不应

当淡失和"国际化"的人文品格;对各民族音乐进行认识和研究,必须联系认识和研究与这些音乐相关的文化背景与环境等等。

关于当时的"比较音乐学"学科,王氏曾作简明解释:

"研究各种民族音乐,而加以比较批评,系属于'比较音乐学'范围"。①

他将自己的比较研究重点定位在各国各民族音乐的"乐制"方面:"'乐制'(Tonsystem)者,即研究'律'与'调'两大问题之意也。研究乐制而兼及东西各国者,欲以便于比较也。"王氏以世界各国代表性民族音乐乐制为中心,通过比较研究将世界音乐平行地"归纳成三大乐系"②,甚至希望自己的著作在国内发表后"能引起中国同志去研究比较音乐学的兴趣",能使比较音乐学思想和方法在中国发扬光大。由此可以看出,王光祈虽然身居国外,但他对这一学科和学术领域在中国的兴起和发展,的确倾注了热情,寄予了厚望。

对于世界非欧民族音乐的贡献和价值,王光祈亦给予了新的认识和多方肯定,这种肯定不仅仅直接表现在他上述几项研究课题选题本身,而且还表现在他经常有针对性极强的相关学术见解发表,特别是当论及到中国音乐时更是如此。例如,今人有以为中国音乐"落后"的原因是未发展"多声音乐"(即王氏所称"复音音乐")的见解,其实王光祈早在 20 世纪 30 年代就已运用比较音乐学观念对此见解或理论作过有针对性的批判:

"'复音音乐'为西洋中世纪之产物,古代希腊亦复无之。中国希腊之不注重'复音音乐',乃系'非不能也,是不为也'。因为古代中国希腊皆以音乐为治心治世之具,不以'繁音'悦耳为贵故也。"③

这种关于"复音音乐"在不同国家、不同时代因文化传统、文化背景不同的相异取舍认识,不能不说即是王氏进化论思想和比较音乐学"文化相对主义价值观"的一种突出显现。

至于音乐民族性以及音乐与文化环境之关系问题,王光祈的学术思想又明显地表现出浓重的文化人类学色彩。首先,他从音乐接受、理解和传播出发,认为人类所创音乐在构成方面应当分归为相对的"国际性"和"民族性"两部分内容来加以讨论:"余既主张'音乐作品'是含有'民族性'的,非如其他学术可以尽量采自西洋,必须吾人自行创造",并认为任何音乐作品必因民族不同而自然具备民族性品格:

"'音乐科学',如'音学'、'声音心理学'之类,是含'国际性的'。换言之,可以置诸万国而皆准。反之,'音乐作品',如歌谱之类,是含有'民族性的'。换言之,德国人之作品,不必尽与法国人口味相同,中国人之作品,更不必尽与欧洲人口味相

---

① 王光祈:《〈东方民族之音乐〉·自序》,上海中华书局,1929。

② 所谓"三大乐系"即"中国乐系"、"希腊乐系"、"波斯亚剌(阿拉)伯乐系"。

③ 王光祈:《中西音乐之异同》,载《留德学志》,1930 第 1 期。

同，因此之故，中西音乐彼此相异，乃是一种自然的结果。”①

另外，他还多次发表音乐研究要密切关注时代人文背景和文化环境的意见，对当时国内“将‘整个时代背景’应用于音乐研究，换言之，即从政治、宗教、哲学、美术各种所铸成之‘整个人生’以观察音乐作品者，则至今尚不多见”的状况表示忧虑，并为此撰写《音乐与时代精神》一文予以关注。

然而遗憾的是，王光祈后来客逝异乡，最终未能回国身教言传德国比较音乐学学派相关学术思想，其著作在中国音乐界亦未得到应有重视，其比较音乐学思想在国内一直处于凝滞状态而未能产生足够影响和得到发展。关于此点，国内学者在进入20世纪80年代学术转型期后即有论及，如冯文慈、俞玉姿著文所言：“一直到80年代，还有些论点在宏观上对王光祈的贡献估计不足，忽略甚至否认他开创中国现代音乐学的历史地位”。故笔者以为：渊源于西方比较音乐学的“学科型民族音乐学理论研究”思想，于20世纪初在中国萌生，但其后在国内却未得到充分发展而停滞，直到中国各民族传统音乐理论研究进入20世纪80年代第二转型期后才真正得以接续，王光祈其人、其著作、其学术思想，才又引起学者新的关注、讨论和重新评价。

2. 东欧民俗音乐学思想来源

如果说西欧比较音乐学学派的学术思想在20世纪初仅仅在个别中国音乐学家身上烙上学术印记而终未得到充分扩张的话，那么东欧民俗音乐学学派的学术思想，此期在国内萌生则得到了广泛的认同和发扬。在前苏联，与西欧比较音乐学(民族音乐学)大致相当的音乐理论研究领域，曾被称为“民俗音乐学”，后来此派学者解释“民族音乐学”时，也宣称该学科“研究对象是民间的传统音乐，特别是口头创作”；在匈牙利，有影响的作曲家、教育家巴托克(1881—1945)和柯达依(1882—1967)，同时又都是“民俗音乐学”倡导者，他们不仅以卓有成效的民间音乐研究为音乐创作树立起了匈牙利民族音乐风范，同时也为中国作曲家和音乐活动家树立起了民间音乐研究榜样。

20世纪初，绝大多数活动于国内的音乐家(主要是从事新音乐教育的作曲家、音乐活动家)，都在“新文化运动”浪潮中为中国新音乐的创立，尝试着音乐教育体系改制和进行专业新音乐创作实践。在经历了最初照搬国外歌曲(初期学堂乐歌)、完全模仿西方音乐进行创作的早期阶段后，从音乐本体结构上吸收、采集、解剖、分析民间音乐作品，用以发展和创作具有中国音乐特色的新音乐作品，在30年代后便顺理成章地成为此部分音乐家的追求，他们在接受马列主义思想的同时，也在不断地接受苏联、匈牙利等东欧社会主义国家音乐民族学派作曲家、教育家关于研究民间音乐以创作具有本国本民族音乐特色音乐作品的思想。因此也可以说，

① 王光祈：《中西音乐之异同》，载《留德学志》，1930第1期。

此时期中国音乐家的民间音乐理论研究，是在民族兴亡、民族振兴时代大背景下，主要为新音乐创作服务而将研究对象较多聚焦在民间音乐本体结构形态方面的一种学术思想，它与东欧民俗音乐学的民间音乐研究思想有着相通的或潜移默化的关系。此与王光祈承继的德国比较音乐学学派的学术思想相比较，显然在研究对象和目的任务上有着比较清晰的差异。

二、创作型民间音乐理论研究思想的传播

为新音乐创作和表演服务而将研究对象较多聚焦在民间音乐本体结构的曲调构成形态方面的学术思想，在此时期首先得到"左联"旗帜下作曲家和音乐活动家群体的传播，其研究对象主要是汉族民间歌曲及部分说唱戏曲唱腔。1936年，音乐活动家吕骥在上海发表文章阐述此种思想说：

> 目前对于大多数工农群众，新音乐运动不能不把一大部分力量致力于整理、改编民歌的工作，不过我们更需要的还是用各地方言和各地特有的音乐方言制作的'民族形式、救亡内容'的新歌曲。我们不要忘了，如果新音乐不能走进大多数工农群众底生活中去，就决不能成为解放他们的武器……所以如果要使新音乐成为解放他们的武器，目前就必须从事于各地民歌的改编和'民族形式，救亡内容'的新歌曲之创制。"①

此呼声一出，即似一阵号角，由此吹响"左联"旗帜下中国音乐家研究民间音乐去努力创建革命新音乐的序曲。

1939年3月，中国第一个致力于民间音乐收集、研究的学术性团体"民歌研究会"在延安"鲁艺"成立，该会1942年出版会刊《民间音乐研究》，1948年出版《民间音乐论文集》，所发表论文都共同体现出民间音乐研究旨在发展新音乐创作的学术思想定位。冼星海《民歌与中国新兴音乐》一文所言："我们音乐工作者研究民歌，不是为研究而研究，真正的目的还是创作"，可算是此学术思想最直白的解释。另张鲁、安波等人所撰《怎样采集民间音乐》一文，亦明确指出采集民间音乐"其更重要的是在研究民间音乐的构成规律，以为创作大众的、民族的新音乐之参考"。而吕骥接着发表的《中国民间音乐研究提纲》，则可以说是此期民间音乐研究为新音乐创作服务学术思想的系统总结和联系音乐创作实践的具体发挥：

"无论是从创作或演出的角度来研究民间音乐，都不应当与我们自己的实际活动分离开来。否则我们的研究将成为脱离实际的书斋……可以说在秧歌运动及《白毛女》的创作演出中，民间音乐研究工作才得到迅速的发展，这样的研究工作才是有实际意义的。"

---

① 吕骥：《中国新音乐的展望》，载《光明》第1卷，1936年第5期。

“左联”旗帜下作曲家、音乐活动家所持上述关于民间音乐理论研究的学术思想，影响极为深远，其后即迅速发展成为当时中国民族音乐理论研究的主流型，一直延伸至新中国成立后的80年代第二转型期。

在国统区，一些音乐家和作曲家，在“新文化运动”掀起的创造“新国乐”思潮深刻影响下，亦将民间音乐研究视为自己新音乐创作的主要目的，他们研究中国民间音乐，试图以发展民族音乐创作和表演艺术来振兴“国乐”，为当时音乐的民族化创作树立了榜样。民族器乐作曲家刘天华(1895—1932)便是他们当中的一位影响深远而具代表性的人物。

综上所述，关于初型期民族音乐理论研究思想，试可作出以下总结：

20世纪上半叶是中国民族音乐理论研究的初型期，与西欧比较音乐学德国学派相联系的“科研型民族音乐理论研究思想”，在中国个别学者中树立，但却未得以发展和造成影响；而与东欧民俗音乐学相关的“创作型民间音乐理论研究思想”，则在“新文化运动”和“救亡运动”的推动下，为多数从事新音乐创作的音乐家所接受和发扬，并逐渐成为主流。持这一主流型学术思想的基本成员以及他们的理论实践，即相应表现出下述一些特征：

其主体成员主要是从事音乐创作的作曲家和音乐活动家，他们将“民间音乐研究的基本目的和任务是为发展具有民族音乐特色的新音乐创作”的思想，作为指导音乐创作实践的理论依据，主要采用具有新音乐特点的音乐形态结构描述和分析方法，对某种民间音乐(当时主要是汉族地区的民间歌曲及少量其他民间音乐类型)进行“采风”调查和曲调形态研究。这是一种将研究注意力主要集中在民间音乐的“曲理”(曲调理论)方面的理念，从学术思想领域来说，其思想特征表现出了较为突出的依附于音乐创作和音乐表演技法理论的从属性。

二、第一转型期学术思想

新中国建立后，中国民族音乐理论研究在学术思想方面，虽然总体上仍然是前期“创作型民间音乐理论研究”主流型思想的延续和全面张扬，但所观照的音乐类型则从初型期主要是民歌类型扩大到了乐器和器乐、说唱音乐、戏曲音乐、歌舞音乐等其他各种类型。特别是此期中央音乐学院民族音乐研究所(1954)和音乐学系(1958)以及上海音乐学院民族音乐研究室(1954)和民族音乐理论专业(1956)等单位及专业的建立，部分音乐理论工作者开始走向职业化的民族音乐理论研究道路，他们的学术思想亦顺应这一音乐理论专业研究专门化的发展走向，自然地、更多的表现出了突破从属音乐创作性质而向独立性的“科研型民族音乐理论研究思想”转化的倾向，“民族音乐”作为包括所有传统音乐的一种概念开始被广泛运用，其学术思想亦与“史学”、“语言学”、“民族学”等学科初步结缘，研究对象、目的和任务在局

部课题亦得到引申和扩展，学术思想已不囿于“立竿见影”为音乐创作和音乐表演直接服务的思路，欲建立一种不依附于音乐创作和音乐表演艺术理论的科研性音乐理论学科的学术目标渐趋明朗。这样，至70年代末，中国民族音乐理论研究在学术思想层面，即经历过了它的第一次转型发展旅程。

一、创作型民间音乐理论研究思想的延伸

在初型期发展起来的创作型民间音乐理论研究思想，于此期之所以继续得以延伸和深化，是因为新中国建立后，百废待兴，在文化艺术领域，依然需要有更多音乐家去从事民族化、群众化的音乐作品创作，这既是中国文化传统对其艺术创作的一种时代性选择，同时也是一个国家和民族艺术发展的一种必然趋势。因此在音乐理论界不仅需要有人在民族音乐的音乐形态研究方面，有更全面和系统的分析研究和理论总结，同时也需要民族音乐理论研究课题，突破以往研究对象比较单一的局限，去涉及更多更新的音乐类型，以便其能多样化地为新音乐创作服务。正是在这种艺术文化背景中，为新音乐创作服务的民族音乐理论研究，作为主流型的研究领域才又继续得以发展。在这一发展过程中，最活跃和最有影响的仍是具有“鲁艺”民间音乐研究传统的一批作曲家、音乐教育家和音乐活动家，其次是一些青年作曲家和传统音乐类型的表演艺术家。其中，作曲家、音乐活动家马可的学术思想，似可择为一例视其为代表略作叙述。

早在20世纪40年代(初型前期)，马可(1918—1976)就是一位学习和研究民间音乐，将其研究心得和民间音乐素材用于新音乐创作而获得成功的作曲家，如果将他创作的歌曲《南泥湾》(1943)、秧歌剧《夫妻识字》(1944)、歌剧《白毛女》(合作，1945)、管弦乐《陕北组曲》(1949)等，纳入民间音乐研究学术思想具体实践的成果范畴，那么完全可以说这些作品都是前述创作型民间音乐研究学术思想影响或指导下的产物。进入20世纪50年代后，马氏开始将其音乐活动更多地转移和扩展到民族音乐理论领域，在承继初型期奠定的民间音乐研究创作实践基础上，对中国戏曲音乐理论和以中国戏曲音乐形态为基础的新歌剧理论，进行了一系列新探索，其言论和成果都产生了比较广泛的影响。

如上所说，马可当时的民族音乐理论、戏曲音乐理论和新歌剧理论，首先是建立在《白毛女》、《小二黑结婚》等新歌剧创作经验基础之上的，因此他的学术思想可以说依然是初型期民间音乐研究为新音乐创作服务思想的进一步弘扬，但这种弘扬已不再是早期那种单纯采集、学习、借用民间歌曲曲调为形态素材的思路，而是一种较前期开阔的涉及音乐类型构成规律的较为多样的理论阐述。例如，他的音乐鉴赏性著作《中国民间音乐讲话》，就已涉及多种民间音乐体裁和类型。他对民间音乐研究目的和任务的理解也较前期有所拓展，认为中国民间音乐研究的目的和任务应当有三个：一是“学习民族音乐语言的规律以创作新音乐的参考”；二是“为着普及工作和对群众的宣传教育和鼓动工作”；三是“为着科学的——如人种

学、语言学、历史和音乐史等研究工作”。当然，他有关民族音乐理论的主导思想，依然是将第一个目的和任务作为中心和重点来贯穿，但第三个目的和任务的提出，本身即显示出他对科研性质且具独立学科特点的民族音乐理论研究已有对象上的确认。此外，他的某些思想性认识，亦触及一些具备科研特色的民族音乐理论问题。例如，关于“中国民间歌曲分类”的研究选题，他即认为民歌整理与编辑多关注歌词内容而将之分为“生活、爱情、革命、传说故事、杂类”五大类的分法，“未必是最好的办法”，因而提出“是否考虑按照不同的目的，作各种不同的、有意识地突出介绍某类材料的分类法”的见解。当然，此类“民族音乐理论”的科研性取向和方法论考虑，对于他本人的理论研究对象和范围来说，并不是中心内容和主要方面，故可以说马氏对此类课题注意到了而未顾及到。

马可是积极倡导“从戏曲基础上发展新歌剧”的代表人物。而此观念的学术思想基础则由来已久，它渊源于20世纪40年代延安地区音乐家(包括马可在内)编创秧歌剧、新歌剧的民族化艺术实践。这一实践进入50年代后，又相继推出《小二黑结婚》、《刘胡兰》等一批流行甚广的新歌剧作品，“从戏曲基础上发展新歌剧”的思想便成为当时一种具有倾向性的新歌剧理论而成为音乐家们关注的重点。这一思想的科学性在于：歌剧作为一种人为戏剧形式，在中国它不可能只是一种孤立的、不发展的、永远保持西方古典歌剧结构模式的戏剧，它在不同的民族和国家中必然会有民族化的新选择。但是，这一思想同时又的确表现出了他的不合理性：即这一思路在当时中国特定政治环境和文化氛围影响下，又常常会被认作是一种主流倾向或唯一标准来予以认识，从而会导致在中国歌剧效法西方歌剧的实验上被蒙上一层“崇洋媚外”的阴影。至于后一种不合理的影响倾向，事实上马可已有所警觉并在后来的理论阐述上力求辩证，因此他在一次关于这一学术主题的答辩中说：应当将这一提法当作是“从戏曲基础上也可以发展歌剧”来理解，这样前述“从戏曲基础上发展新歌剧”的提法就成为中国新歌剧发展的一种可行做法，这就从思想认识上完善了那种可能会导致为“主流倾向”或“唯一标准”的影响，从而对新歌剧创作类型的多样化发展，作出了较为主动的理论解释。

对于中国戏曲及其音乐构成，马可是一位旗帜鲜明的进化论者。他发表的诸多戏曲音乐论著，都毫不例外地贯穿着“基于传统、力求出新”，为适应社会发展新需求而创造新戏曲音乐的进化论思想。他从中国戏曲发展史中显现的这一传统艺术“从诞生的那一天起，从来就未停止过它们的发展”作为事实依据，从社会环境变迁角度明确地展示出了他的理性思路：“在整个社会发展过程中，当观众、演员和整个社会文化生活都改变着面貌的时候，旧有戏曲不发展成为新的戏曲是不可想象的。”从1950年代初直到1976年逝世，这一基本思路一直贯穿于他对戏曲音乐改革的总体思考中。例如，针对戏曲音乐构成的腔调、乐队等“基础”内容是否应当革新的问题，他解释说：

"对于戏曲音乐的基础的理解应当是这样:一方面要尊重老腔中已形成的格律,不要毫无目的地去破坏它;另一方面又要学习其现实主义的创作方法,学习前代艺人根据内容需要勇于打破成规创造新风格新格律的精神。总之,'基础'是活的,不是死的;是遗产中好的东西(精华)不是坏的东西(糟粕)。"①

关于戏曲腔调"基础"的革新,他用京戏、评戏腔调变革的历史事实作为理论依据:"拿京戏来说,它吸收了西皮、二黄、梆子、昆曲、高拨子等等形成现在的样子。拿评戏来说,它吸收了梆子、京戏、皮影戏、大鼓等等而逐渐丰富起来。如果拿现在的评戏和最初的莲花落比较,相差实在太远了。"关于戏曲乐队"基础"的革新,他强调"对乐器的发展要慎重,特别在戏曲乐队中,增加一件新的乐器更要多加考虑,要经过一定时期的考验","但也不能说,乐器的发展只能维持现况,外来的东西绝对加不得,一加上就必定洋化,破坏了民族传统";"在乐器问题上要保持民族传统,拒绝外来影响,这个账算不得的。现在戏曲乐队中常用的民族传统乐器,哪一件是纯粹的民族血统:"因此,他认为"'吸收'是戏曲音乐创作中的一个主要方法。"

由于马可最终未曾将其研究目的和对象,扩展至他曾经提到过的科研性质的学术领域:"为着科学的——如人种学、语言学、历史和音乐史等研究工作",因此总体来说马可仍是一位立足于音乐创作去从事"民间音乐理论"研究的"创作型"民族音乐理论家。"创作型"民族音乐理论家作为一种类型,事实上它包含了此期音乐创作界和音乐院校作曲理论界多数人物,他们对中国民族音乐的研究,其对象和目的依然不出此型民族音乐理论家研究的范围,他们有关民族音乐理论研究的学术思想,自然地具有较浓重的"创作型民间音乐研究思想"特色。

二、科研型民族音乐理论研究思想的勃兴

此时期,另类的科研型民族音乐理论研究思想,从20世纪50年代起影响渐趋扩大,笔者将此视之为是一种学术思想的转型。1950年中央音乐学院民族音乐研究部等科研性机构的相继建立,是此种学术思想类型化而可视之为转型的起始点。中央音乐学院民族音乐研究部及其后改建的民族音乐研究所,是新中国建立后设置的第一个以民族音乐理论研究领域为主要对象、以完成科研课题为基本目的和任务的专门化音乐研究机构,在李元庆、杨荫浏等学术带头人的规划和带动下,其成员相继完成了诸多前所未有的旨在建立和规范中国民族音乐理论体系和方法的科研课题,这些业已完成的科研课题,可视作是此时期民族音乐理论研究学术思想转型而产生的一部分最具代表性的科研成果。

相对于上述一批以新音乐创作为基本目的和任务去收集研究民间音乐的音乐家而言,李元庆、杨荫浏等人则属于具有"科研型民族音乐理论研究思想"特征的音乐学学者之列。就他们学术著述的范围、性质及音乐思想的直接影响来定位,似乎

---

① 马可:《马可戏曲音乐文集》,人民音乐出版社,1987。

也可以认为他们即是中国当代科研型民族音乐理论研究学科的奠基人。

李元庆(1914—1979)是中央音乐学院民族音乐研究所建立的筹划人之一，科研型民族音乐理论研究的积极倡导者和组织者。关于他的学术思想，可以从下述几方面剖析。

从科研实践来看，他在1950年写成的长篇学术论文《管子研究》，用14个章节取历史的、结构的、奏法的、乐学的、形态的、改革的多种视角对河北民间乐种“吹歌”的主奏乐器管子进行了全位性研究和认识，此已显示比较完整的“乐器志”、“乐器学”学科特色及研究思路；在中国传统器乐价值论上，他坚持历史唯物主义价值观，使其所持音乐观念更具浓重的民族音乐本位文化的科研特色。例如，他对“简单化的、缺乏论据的、甚至是粗暴的”对待中国传统器乐曲的做法，从音乐本体演变和时代文化背景的认识层面，视为是浅薄的、具有某种庸俗社会学特点的“望文生义”。

> 如果知道《阳春白雪》这首琵琶曲和民间乐曲《老六板》的关系以及和古琴曲《阳春白雪》的区别……便不会对以山水景物为题材的乐曲笼统地用“吟风弄月”四个字去全盘否定它了。如果对郭楚望的生平和南宋的时代背景有所考虑，就不会简单地理解《潇湘水云》的思想含义了。[①]

这种从传统音乐本位立场出发的“肯定价值”，“尊重历史”的学术理念，当然不是孤立地仅表现在他对传统乐器和器乐的论述中，同时亦表现在他对中国戏曲音乐的改革态度上。对于如何认识中国戏曲音乐传统，他针对“有些音乐工作者认为使用少数基本曲调去刻画各种人物，表达各种剧情，是不合理的”见识，以戏曲音乐“基本曲调存在的历史原因和价值”为论题，从演出及生存环境条件、剧种音乐构成基础、音乐多样性和统一性、旧曲新创新唱等四个方面，宣扬了传统音乐理论研究所应当树立的科学历史观和价值观，自然，他也认为戏曲音乐需要改革，需要创新，但他认为这种改革和创新应当坚持两个基本原则：一是“必须尊重民族戏曲音乐传统”，“不脱离原有风格”；二是“依靠艺人”，强调艺人才是最有发言权和实践经验的操纵主体。这种思想，显然不同于那种以“专业新音乐为中心”来改革传统戏曲音乐的客位认识，而更接近于从主位出发的科研型民族音乐理论研究思路。

对于中国传统乐谱(工尺谱)及“口传心授”传承方式的特征和价值问题，李元庆亦是少有的涉猎者之一。他在读清人王德晖、徐沅澂著《顾误录》之后，结合所述“学曲六戒”之一著文说到：“古人记谱疏略，不如现代乐谱那么精确，‘细腻小腔，纤

---

① 李元庆：《民族音乐问题探索》文集，人民音乐出版社，1983，第18—52页。

巧唱头'是不记出来的。初学者如无人传授，径自按谱演唱，自然不能得其神髓。"①表现出一种从更深层面来揭示和肯定传统音乐传承方式自身所具特色和艺术价值的科学理念。

杨荫浏(1899—1984)是中央音乐学院民族音乐研究所的另一位奠基者、学术带头人，他不仅是一位音乐史学家，同时也是一位民族音乐理论家，其有关学术言论和研究成果，都具有较浓重的科研型民族音乐理论色彩。事实上，他在 20 世纪 40 年代中期就发表了有关《国乐前途及其研究》的长篇论文，比较系统地发表了他关于民族音乐(国乐)理论及其研究的学术见解。在 1989 年为纪念杨荫浏先生诞辰九十周年时，魏廷格先生推荐此文在当年《中国音乐学》第 4 期上重新发表，并认为此文是一篇"重要历史文献"，本人对这一评价持赞同的态度。今天看来，杨荫浏绝大多数的民族音乐理论研究成果都完成于这篇论文发表之后，都与这篇论文阐述的学术观点有直接的联系，所以也可以说他这篇论文所包容的民族音乐理论研究思想，在 20 世纪 50 年代之后即以具体的成果(实践)方式鲜明地体现出来。所以今天我在认识他的学术思想时，即将这篇论文的言论与它 20 世纪 50 年代后的民族音乐研究成果及其言论，结合起来而列入第一转型期加以讨论。

首先，在民族音乐传统、民族音乐研究及民族音乐创作这三者的关系问题上，他一贯主张首要的问题是要打好奠基性的"国乐基础"，打好国乐基础后再去研究，研究成果大量积累后再去创作。笔者将此概括为是一个"三段式过程"。这就是说，我们首先要在民族音乐领域中去认真学习和实践，把民族音乐掌握透了之后，才可能在理论研究上有所收获，只有理论研究有了相当收获或体会之后，才可能创作出真正具有民族音乐神韵的音乐作品来。他认为本时期民族音乐理论界的首要任务和当务之急，应当是深入调查民族音乐、深入学习民族音乐和认真实践民族音乐，而不是对此浅尝辄止、浮光掠影或是越过这一环节去急于作曲和创造民族音乐。他的《国乐前途及其研究》一文就曾将此作为中心论点来贯穿和论述：

> "研究国乐，第一，须从古今一脉中间，去接近它的基础深度"；"研究国乐，第二，须从多种理论，多种乐器与多种曲调之中，去接近它的基础广度"；"国乐的基础，就是过去的事实"；"国乐过去的材料还没有经过整理的阶段，还没有形成清楚而具体的结构，尚难提纲挈领地令人一望而知。过去没有绝对把握住，现在与将来绝对谈不到。"

直到 20 世纪 70 年代末期，他为我辈后学讲课时，仍语重心长、反复强调这一

---

① 李元庆：《戒"按谱自读"今解》，载《人民音乐》，1963。

思想，真可谓在学术上30余年不改初衷：

> “没有真正学好中国音乐就去作曲或搞研究是不行的”；“研究戏曲，必须自己要唱多少套唱腔才行。根本不唱，很难把音乐研究透”；“我搞《单弦牌子曲》，整天和艺人泡在一起……到头来我还是认为：离开实践，无法搞好音乐理论研究。”

杨荫浏从深度和广度两方面论及所谓“国乐(民族音乐)的基础”，并将这个“基础”的“实践”认作是第一位的实践，我不认为这只是一种关于民族音乐知识性、技能性的内容强调，而更应当认为是一种关于学术研究领域思路、观点和方法的科学性强调。事实上这个“国乐的基础”，其内涵与今民族音乐学强调的时空观(即所谓“历时性”构成和“共时性”构成)理念是相通的；这个“基础”的“实践”，其内涵也与当今民族音乐学倡导进入“主位”用“自观法”(emic)去观察和研究民族音乐之理论和方法也是一致的。

正因为从思想方面对“国乐的基础”予以充分重视和特殊的强调，因此有关民族音乐实地调查及方法论认识也就顺理成章地得到杨荫浏的高度重视和力所能及的实践，并在当时的民族音乐研究所的多项科研课题中，在其他科研人员的带动下得以普遍的推广。其后，民族音乐研究所在传统音乐资料文献储存方面逐渐成为中国音乐学界首屈一指的科研单位，不能不说与此有密切的关系。

杨荫浏把深入民间音乐生活进行民族音乐的实地考察、搜集相关资料，看作是通向“国乐基础”的一个不可跨越的学术区域。在20世纪50年代初期，他就有流芳后世、今已举世闻名的关于无锡民间音乐家阿炳及其名曲《二泉映月》等作品的个案调查和资料搜集；在20世纪50年代中期，他又有参与湖南全省多民族音乐类型的大地域民间音乐普遍调查的感受和经验，因此在学术上他对民族音乐的实地调查也就有了许多联系实践的亲身体会和理论阐述，例如他著《湖南音乐采访队的普遍调查工作》一文，对民族音乐实地调查理论及方法进行了分析论述，他结合这次大面积的音乐普查将民族音乐的实地调查从目的任务、内容形式上分为“重点调查”和“普遍调查”两种类型：

> “重点调查和普遍调查，所采取的方法不同，所达到的目的也不同，但两者各自有着它的重要性。重点调查，是对一种音乐的细致的调查，便于进行具体的介绍，深入的专题研究。普遍调查，则是在一个较广的地域范围内，对所有的音乐种类，进行概括性轮廓式的了解；工作要求全面……它的结果，是提供全面的资料，具体的线索”；“若是与开采矿业的生产事业来相比的话，则音乐的‘普遍调查’工作，是相当于矿业方面的勘探工作；音乐的‘重点调查’工作，是相当于矿

业方面开采的准备工作。"①

这显然不是一种仅仅为音乐创作服务的曲调收集,而更是一种第一手音乐研究资料的把握,其论述本身也是一种科研性的针对民族音乐实地调查本身理论及方法论的阐述,这一实地调查阐述实际上亦可看作是近现代文化人类学、民族音乐学田野作业(Anthropological Field Work)理论及方法中"微观调查"与"宏观调查"理论在中国民族音乐实地调查中的推衍和方法论提倡。因此我们说杨荫浏是中国民族音乐理论界较早结合具体实践而对实地调查理论及方法进行分析和研究的学者之一,当不为过。

此外,杨荫浏的学术思想还有一个科研性特点十分突出的部分,那就是他一直认为对存见民族音乐品种、类型进行调查和研究,从史学角度来说还可能是通往音乐史学科学建设的一个不可忽视的途径。他坚持倡导要继续将无声的音乐史逐步建设成有音响的音乐史,而要达到这一目标首先需要解决的问题就是要有音响来源,而音响来源可选择的一个重要对象范围就是今存某些历史比较悠久、形态比较古老的民族音乐乐种或类型,因此他十分注意和强调要在这些乐种或类型的研究过程中去发现、发掘保存其中的某些历史性音响资料。显然这一思想所包容的学术目的已不是直接地为音乐创作服务,而是直接为音乐学学科建设的完善和发展而去进行基础理论和学术资料积累。他说:"我们的史料,却有好多,还散在民间,在奏唱者的乐器上、歌喉中,连书面的乐谱,都未曾有过,所以我们在国乐方面,现在与较近的将来,所不得不做的,是搜集、分析、比较、归纳等工夫"。②

他把这种需要操练的民族音乐"工夫",一直看作是音乐史学的"实践"内容:"搞音乐史也必须以音乐实践作基础。没有实践,不重视实践,很难搞出真正有价值的音乐史"。③

关于此点,我们还可在他的音乐史代表著作《中国古代音乐史稿》一书中发现许多实例,即:宋元以后时代所举乐谱(音响)材料,多数都是他调查、研究现存民族音乐乐种或类型后在所获材料中精选出来的。

众所周知,此期间在民族音乐理论研究中还有一个研究领域取得了较大进展,那就"语言音乐学"。杨荫浏作为这一民族音乐理论研究领域的开拓者,其言论和思想对后继学者亦产生了深远影响。杨荫浏早年对昆曲即多有习唱心得,在20世纪40年代中期即有建立"语言音乐学"的初步设想:"研究方言音韵的人,将从各地

---

① 杨荫浏:《湖南音乐采访队的普遍调查工作》,载中央音乐学院民族音乐研究所编《民族音乐研究论文集》第2集,音乐出版社,1957。

② 杨荫浏:《国乐前途及其研究》,载《中国音乐学》,1989年第4期。

③ 乔建中整理:《杨荫浏先生的音乐之路》,载《中国音乐学》,1999年第4期。

方言与各地民歌曲调的比较研究，获得更有兴味的事实，这种事实将(成)为研究音韵与研究音乐者双方共同需要的宝贵材料。"①

为实现此设想，他曾率先发表长篇学术论文《歌曲字调》，结合语言音韵学，从语言学角度对中国传统歌曲(歌曲、说唱和戏曲腔调)的"字调与乐调"关系，进行了比较系统的研究和论述；后来他又经过对某些民间音乐"唱法上所涉及的音韵问题"的研究，古典诗词"读"、"吟"的研究，于 1963 年完成了他的《语言音乐学讲稿》。可以说，建立"语言音乐学"学科，是杨荫浏在学术上毕生追求的课题之一。据当年为杨荫浏整理这份讲稿的孙玄龄先生说，这份讲稿在 20 世纪 80 年代初修改后公开发表，是杨老一生最后对此课题"研究所作的整理和总结"，"杨先生把这篇文章作为了封笔之作"，在学术思想上显示出了"深切和重要的意义"。

此外，本时期另还有一些民族音乐理论研究者的学术思想及其著述，可以划入"科研型民族音乐理论研究思想"范畴，其中较有代表性的人物和相关著述如：1956 年至 1964 年间作为"中国少数民族社会历史调查"组成部分的中国各民族传统音乐的实地调查，其"调查目的亦开始出现新的转移，它不再是以往那种主要是为音乐创作服务的调查，而成为一种主要是为音乐学研究服务的调查"，其中方暨申在侗族地区调查采用的"住居体验法"方式并发表的论文《侗族拦路歌的收集与研究报告》，即鲜明地具备此型学术思想特征。其次，贵州文联侗歌调查组 1957 年组织的对南侗地区侗族音乐的调查以及 1958 年出版的《侗族大歌》；民族音乐研究所晓星等执笔的《河曲民歌采访专集》、于会泳的《单弦牌子曲分析》；夏野的《戏曲音乐研究》；何芸、简其华、张淑珍的《苗族民歌》；中国音乐研究所的《民族音乐概论》等著述，亦可归入此型学术思想观照的范围。

以上所述具有代表性的民族音乐理论研究者及其言论和著述，以及以中央音乐学院民族音乐研究所、音乐学系和上海音乐学院民族音乐理论专业为代表的"民族音乐理论"研究与教学实践，其成员职业及学术观念已明确地显示出诸多与"创作型民间音乐理论研究"成员职业及学术思想不尽相同的内容。我以为这些内容主要可以概括为下述几点：

一是主体成员逐步由兼职性的作曲家、音乐活动家演进为专职性的民族音乐理论研究人员，初步形成专业化的"民族音乐理论"科研队伍。

二是认识和研究的对象和课题，已不主要集中在汉民族民间音乐局部的曲调形态方面，而逐渐扩展到汉民族各种音乐类型和少部分边疆民族音乐类型整体的民族音乐理论方面。

三是开始从学术上着力于科研性质的民族音乐理论基础建设，研究目的和任务从主要为音乐创作服务的单向性"曲理"认识向主要为音乐科研服务的多向性

---

① 杨荫浏：《国乐前途及其研究》。

"乐理"认识方向转移。

在 20 世纪 50 年代初至 70 年代末的这一时期内,"科研型民族音乐理论研究"学术思想的再现与发展,是传统的民族音乐理论研究走出音乐创作领域而进入音乐科研领域的一种必然演进,它虽然在 70 年代中经受了"文化大革命"这样的政治运动挫折,但它仍以部分学者充满活力的学术思想和基础扎实的科研实践,为这一研究领域在 80 年代进入第二转型期在学术思想层面奠定了坚实的理论基础。

三、第二转型期学术思想

进入 20 世纪 80 年代以来,随着思想解放运动的深入,崭新时代形成的社会改革开放环境和宽松的学术氛围,在发展空间上为已进入专门化的中国民族音乐理论研究,开启了前所未有的多重学术思想窗幔:国外由比较音乐学发展而来的民族音乐学学科理论传入中国,西欧的、美国的、日本的各民族音乐学学派理论及方法,逐渐为多数民族音乐理论研究者接受或借鉴;其他人文社会科学的各种学术思潮,受到急求开阔视野的民族音乐理论研究者的充分重视而在相关理论重新构建中滋流;王光祈早前的比较音乐学理论及其成果,亦又重新得到关注和新的评价;视各民族音乐为相关民族文化组成部分的人文性研究课题,以及学科建设性的理论研究课题,受到更多学者关注;民族音乐学作为一个相对独立的音乐学理论学科,逐渐为音乐学领域所接纳和确定,建立和完善民族音乐学学科理论体系(或中国传统音乐理论学科体系),已成为中国民族音乐理论研究者的基本目标和任务……这些事实,都表明在中国民族音乐理论研究领域,大多数研究人员的学术思想已开始向"学科型民族音乐学理论研究思想"方面转换。可以说,从 20 世纪 80 年代至世纪末的中国民族音乐理论研究,在学术思想层面上又明显地经历了一次转换,此即本文所称"第二次转型"。

一、民族音乐学学科理论的影响和广延

在西方音乐学领域早已成为独立学科的比较音乐学,于 20 世纪 50 年代初开始衍换成为"民族音乐学"①,并同时在学科理论架构和研究实践上取得新颖进展。但由于我国 20 世纪 70 年代以前的特殊国情和封闭式学术环境,与这一学科有关的学术思想则一直为民族音乐理论研究者所陌生。进入 20 世纪 80 年代后,由于改革开放时代的到来,国外"民族音乐学"的学科理论及方法开始受到密切关注,最初是有关学科内容和学术思想资料的翻译介绍,紧接着就是有关这一学科理论及方法的推广和应用。上海音乐学院廖乃雄、罗传开等人,率先于 20 世纪 70 年代末

---

① 1950 荷兰音乐学家吉卜·孔斯特(Jaap Kunst,1891—1960)在阿姆斯特丹出版了他的著作《音乐学》,此书再版时因作者主张用"民族音乐学"取代"比较音乐学"而更名为《民族音乐学》。此后,这一主张逐渐为多数音乐学家所接受和采纳,"民族音乐学"作为学科名称即一直沿用至今。

油印编译资料，开国外"民族音乐学"学科介绍之先河。1980年8月由民族音乐理论家高厚永牵头，沈洽倡议，在南京召开了旨在推广和应用民族音乐学理论及方法的首届"全国民族音乐学学术讨论会"。其后即相继有了《音乐与民族》(1984)、《民族音乐学译文集》(1985)、《论各民族的音阶》(1985)、《民族音乐学》(1988)等[①]国外民族音乐学代表性著述的中文译版问世；在中央音乐学院、上海音乐学院、中国音乐学院、中国艺术研究院研究生部等教育和科研部门的音乐学教学中，亦开始了民族音乐学理论及方法的教学与实践，民族音乐学作为一门新兴、独立的音乐学分支学科，从此在中国音乐学领域正式"登堂入室"。无论是推荐和使用民族音乐学基本理论和方法的学者，还是对该理论与中国原有民族音乐(传统音乐)研究理论整合一直持保留意见的学者，事实上都在理论和实践的操作中接受着这一学科理论及方法的影响，学术思想都不同程度地有所转化和深化，并且在更大、更多的研究范围内相继引发出诸多属于学科理论建设性质的民族音乐研究新观念。

1986年，沈洽以其著述《民族音乐学研究方法导论》系统地阐述了他树立和宣扬的当代民族音乐学学科观："无论是以往西方人所理解的'音乐学'，还是我们以往所理解的'民族音乐理论'"，都存在着观念上的"褊狭性和自我封闭性"，实际上这是一个学科方位选择不尽科学的问题。而民族音乐学作为音乐学的下属学科，在观念上则具有比较开阔的学术广角和通导研究的方法论特点，因而其学科方位选择即相对地有所扩展：

> "民族音乐学就是把音乐作为一种特定的人文现象，侧重于它与其他人文现象的关系来观照音乐的学科"；"我认为民族音乐学可定义为：'对音乐与其所处文化环境的共生关系进行研究的科学……换言之，无论是从总体上研究人类音乐，还是研究人类一切音乐中任何一种特定的音乐品种，只要是着眼于它与它所处文化环境的共生关系的研究，就都应当被看作是民族音乐学性质的研究。"[②]

杜亚雄在《民族音乐学概论》一文中，亦在民族音乐学的学科方位划定方面表达过与之本质相同但行文不同的个人理解：

---

① 上海音乐学院音乐研究所、安徽省文学艺术研究所合编：《音乐与民族》，1984年铅印发行；董维松、沈洽编：《民族音乐学译文集》，中国文联出版公司，1985；英国比较音乐家埃利斯(A. J. Ellis，1814—1890)：《论各民族的音阶》，方克译，中国艺术研究院音乐研究所印行；人民音乐出版社编辑部编：《民族音乐学》音乐词典词条汇编，人民音乐出版社，1988。

② 沈洽：《民族音乐学研究方法导论》，载《中国音乐学》，1986年第1—3期。

"民族音乐学是一门属于社会科学的边缘学科","是从民族学的角度研究音乐的学问","根据某一民族文化或地区性文化的历史、地理、人种、语言、社会制度、生产方式和生活方式、民俗、心理等方面的情况,来看它们如何影响该民族、该地区的音乐,又怎样会产生出独特的音乐审美标准,即从音乐的文化背景和生成环境入手进一步观察它的特征、探索它的规律,这就是民族音乐学。"①

这里所举两位学者关于民族音乐学"学科方位划定"的认识,事实上即是这门学科基本性质的界定:它从音乐学分支学科角度,立足于学科理论(即学理)层面,对民族音乐学的学科性质和核心理论进行了学术性判断和归纳,其思想实质是宣扬民族音乐学所观照的音乐对象,需要从本民族、本土音乐类型扩大到多民族、本土音乐以外类型,需要从音乐本体结构形态扩大到与音乐本体结构形态相关的音乐文化领域,同时在树立和运用"文化相对主义价值"、"历时与共时"、"局内与局外"、"田野与案头"、"描述与解释"、"局部与整体"、"孤立与联系"、"分散与整合"、"人文与科技"等相对应的方法论观念过程中,对这些研究对象进行学理性的深化分析和综合归纳。

实事求是地说,民族音乐学作为一门音乐学分支学科在此期传入我国,在部分民族音乐理论研究者的推动下,欲与原有民族音乐理论研究(或传统音乐研究)相整合的企图,虽然迄今未能完全实现,最初在"名义"上还不大不小地有过几次理论争辩,但联系到大多数研究者众多具体研究成果来说,其思想光泽则不能不说已在中国民族音乐理论研究领域产生了令人瞩目的积极影响,并同时散发出若干挥之不去的学术亮点。

亮点之一:民族音乐学的学术聚焦,不只在音乐本体而更多在音乐本体与文化环境共生之关系上,它因其鲜明的文化人类学色彩而在观念上对诸多民族音乐理论研究者的学术思想产生了不可低估的影响。这种影响,首先表现在他们诸多的科研选题上,越来越多地关注音乐类型所处文化环境的考察,在观照音乐人文内涵、音乐与文化环境共生关系以及音乐与音乐人的视野中,对中国民族音乐类型的分类和相关认识论,进行了多次总体性研讨。在多数学者共识基础上,至90年代逐渐产生拟可取代"民族音乐"称谓的新概念"传统音乐",而这一概念产生的基本动力就来源于分类学意义的音乐文化观照。如在王耀华、杜亚雄编著的《中国传统音乐概论》②中,所谓"传统音乐"概念及其所含若干具有人文内涵的音乐类别,作为该著述总体分类框架和论述对象,即将过去"民族音乐"概念所含民间歌曲、歌舞音乐、说唱音乐、戏曲音乐、器乐音乐五大类,转化为"传统音乐"概念所含民间音

---

① 杜亚雄:《民族音乐学概论》,载《民族民间音乐工作指南》,中国文联出版公司,1994,第173页。

② 王耀华主编:《中国传统音乐概论》,福建教育出版社,1999。

乐、文人音乐、宫廷音乐、宗教音乐四大类，将过去“以音乐本体（体裁）为依据”的类型划分，转型成为“以音乐文化（不同文化阶层）为依据”的类型划分。换一种方式说，这种母项以“音乐本体类型”为依据，向以“音乐文化类型”为依据的分类转换，已使理论家们从关注“音乐文本”转换成为关注“文化群体”的思想，其音乐人文内涵的扩展，可谓清晰。据此也就可以说这一学术思想内容的转换，显示出它所受影响有着深远的文化人类学思想本源。

亮点之二：民族音乐学强调音乐对象是一个综合型的结构体，它需要树立科学的音乐观念，用广阔的学术视野去进行观照，故民族音乐学者应当是一位接受多种学科理论和方法浸染的理论家。当然，这一思想固然不能片面地说成是民族音乐学的“独创”或“专利”，也不能忽视过去我国民族音乐理论家群体中有综合型大师（如本文曾提及的王光祈、杨荫浏等）出现，但是作为一个理论学科规范化的学术思想，特别是学理性的思维方式、音乐观念等，过去的确强调不够，或者说没有得到普遍的强调，而民族音乐学在这方面则站在学术思想层面上对之有着更多的倡导和张扬，从而更多地激活了我国民族音乐理论工作者树立科学音乐观念、改善自身知识结构的自觉意识。这样，民族音乐学家应当从音乐本体艺术的奠基上走出去，走向哲学、史学、考古学，走向人类学（民族学）、社会学、民俗学等等，使自身进一步树立起科学音乐观和完善知识结构的意见，即成为此期多数民族音乐理论工作者的共识，因此也就有了“一个民族音乐学家，其应持之音乐观的要点……可用‘博大’、‘有机’、‘平等’六个字加以概括”①、“民族音乐学的学科性质要求学者具有广博知识结构”②、“我国民族音乐学工作者应进一步努力充实、健全知识结构，不断拓展学术视野”③等等这样的学术呼声；也就有了“宏观思维模式对全新的实地考察和案头研究工作能否取得更大效益和达到预期科学目的，应该说具有指导的意义和作用”④这样的强调。可以看出：这一学术思想内容的多向自觉充实和更新，从学术背景上显示出它有着广泛的艺术哲学基础和社会科学思想来源。

亮点之三：民族音乐学的学科理论及所含方法论，从文化人类学（民族学、社会学）理论及方法出发，对有关民族音乐文化研究“必须以科学田野考察为基石”的做法，进行了特殊的强调和学理提升，从而在我们过去经常采用的走访式、采风式民间音乐调查基础上，又涂抹上一层更为规范和理性的学术光彩。虽然本文已提及20世纪60年代即有学者方暨申做过“住居式”的科学调查实践，杨荫浏先生亦有

① 沈洽：《一个民族音乐学家的音乐观》，载《中国音乐学》，1986年第3期。

② 周青青：《靠科学态度弘扬优秀传统音乐文化——谈民族音乐学者的素质》，载《中央音乐学院学报》，1990年第3期。

③ 涂尘野：《一种文化音乐学探讨——我看EML》，见古宗智译《EML理论方法应用》代序，贵州艺术专科学校，1992，第7页。

④ 伍国栋：《民族音乐学概论》，人民音乐出版社，1997，第44页。

关于民间音乐调查形式的分类等，但将实地调查不仅看作是一种实践行为，而且看作是一种理论研究课题，从学理上予以学科性规范和程序化总结，将之视为是检验民族音乐学实地调查实践所获材料是否具备学术价值、是否具有科学意义的试金石，还得承认是 20 世纪 80 年代之后中国学者接受民族音乐学“田野作业”核心思想影响后，表现在学术思想层面上的一种属于认识论性质的转化。

20 世纪 80 年代以来，中国学者对科学实地调查的理论和方法，在不同的学术范围和学术场合进行过多次理论性反思和学术性研讨，同时亦有诸多结合中国民族音乐研究实践的实地调查理论及方法的著述发表，如前期有 1986 年《中国音乐学》辟专栏进行的“民族民间音乐”实地调查研究笔会①；后有《中国音乐》从 1990 年开始每期辟专栏连载的《中国传统音乐采风与心得》，以及 1994 年由王镇华等人主编结集出版的《中华音乐风采录》②。随着这些讨论的逐渐深入，一些学者对实地调查理论与方法的研究，开始触及这一领域的诸多核心问题，如实地调查的科学性质和理论意义、现场文化隔膜的产生与消除、调查者“角色”类型的各色塑造、“局内人”与“局外人”关系、访谈与问卷的科学类型及程序、现场采集真实性验证、资料整理与储存的理论及科学规范等等。③这些触及核心问题的研讨，显然具有较为突出的学科理念特色，其学理光泽的闪现，及与文化人类学诸分支学科“田野作业”理论的渊源关系，亦可谓是不言而喻。

亮点之四：民族音乐学的学科理论及方法，强调这一学科是一门以实践为基础的理论学科，也就是说，如果没有具体的音乐实践和实地调查过程及第一手科学资料积累，也就没有它的产生和发展，因此民族音乐学的诸多研究成果形式，也就必然是一种描述与解释的综合显现。这一“以实践为基础的描述、在以实践为基础的描述基础上再进行解释性理论构建”的学术思想，对于我国原有民族音乐理论强调音乐实践的优良传统来说，既是一种支持，也是一种充实。

说是支持，是因为我们过去的民族音乐理论成果，绝大多数都是建立在实践基础之上又通过联系实际的科研过程来完成的，本文前述以杨荫浏等学者为代表的极力强调音乐研究必然以音乐实践为基础的学术思想，即可与民族音乐学强调以实践为基础的思想在观念上相通；说是充实，是因为我们过去对音乐实践的强调，因时代和环境的限制，视野还不十分广阔和深入，被强调的对象也主要是指音乐本

---

① 载《中国音乐学》，1986 年第 3 期。笔会共发三篇文章：《调查要深入，研究要提高》（简其华）、《田野作业的方法论思考》（伍国栋）、《从失败的教训中想到的》（杨友鸿）。

② 王镇华、修海林、李文珍主编：《中华音乐风采录》，中国文联出版社，1994。

③ 属于此方面课题的理论研究，可参见伍国栋《民族音乐学概论》的“实地调查的理论与方法”一章，人民音乐出版社，1997，第 80—147 页；沈洽：《“融入”与“跳出”——民族音乐学之“道”：关于“局内人”与“局外人”的思考》，载《音乐研究》，1994 年第 4 期；沈洽：《音乐文化的双视角观照——民族音乐学的一种新定位》，载《中央音乐学院学报》，1995 年第 3 期等。

体实践和有“阶级性”选择(主要是指劳动人民或称为无产阶级)的社会音乐生活，因此有不少社会音乐生活实践的“禁区”，如“统治阶级音乐生活”、“宗教音乐生活”、“文人音乐生活”、“民俗音乐生活”等，未能得到更多科研实践的关注，而民族音乐学对社会音乐生活实践的全方位强调，倡导学者要进入人类社会的各个思想文化领域去进行多方位的实践性研究，对新时期民族音乐理论工作者的音乐生活实践来说，无疑在视野的开阔和领域的开拓方面都起到了积极的推动作用。

正是由于这种充实，使20世纪80年代以来的民族音乐学理论工作者认识到：任何类型的民族音乐学性质的研究都不可缺少实践性描述，而实践性描述因直接和真实地来源于各种音乐生活现场而具有突出的“乐志”特征，因此任何一位标榜自己是民族音乐学理论工作者的人，如果一生缺少这种与各种音乐生活直接联系的实践性描述，自然地他就不能算作是一位完整的民族音乐学家。然而也由于这种充实，使80年代以来的民族音乐学理论工作者又同时认识到，任何类型的民族音乐学研究又都不可缺少理论性解释，而理论性解释因建立在实践性描述基础之上而具有突出的“乐论”特征，因此任何类型的民族音乐学研究又必须要在实践性描述基础之上自觉地走向理论性解释，没有理论解释内容和理论指导的实践性描述，实际上是一种苍白和盲目的描述，这种描述一般都缺少科学价值，因此任何一位标榜自己是民族音乐学理论工作者的人，如果一生缺少这种由各种音乐生活直接联系的实践性描述走向认识论、方法论的理论性解释，那么自然地他也不能算作是一位完整的民族音乐学家。可以看出，这一学术亮点又从另一侧面表明民族音乐学理论还有着基于哲学体系认识论的思想来源。

二、民族音乐理论研究的多学理选择

多学理选择，必然以多学科理论构建作为前提。此时期因受诸多相关人文社会科学的影响，在学科理论建设的选题上亦相应表现出了多学理探求的特征，即不仅仅是自我标榜为民族音乐学学科理论范畴的研究课题在追求相关学理，就是并未自我标榜的一些传统音乐研究课题，事实上也在不断地试图立足于学理层面去树立某种实质上与民族音乐学理论有着千丝万缕关系的学科性理论，如所谓“乐种学”、“音乐地理学”、“音乐生态学”、“音乐民俗学”、“音乐志学”等学科概念的提出，以及与这些学科概念相关的诸多具体科研实践和成果即属此列。正是因本期在有代表性的一部分学者中出现了对不同研究领域进行分支学科性质的新选择，也就有了他们针对其理论建构的学理选择。

由于中国传统音乐的“民族器乐”类型种类繁多又各具鲜明特点，因而这些个别种类即被中国学者称之为“乐种”，这是一个具有本土音乐特色的对应于传统音乐“歌种”、“剧种”、“曲种”、“舞种”等其他音乐类型的概念。对“乐种”进行研究，在第一转型期即已开始，杨荫浏、曹安和在其著述《苏南吹打曲》中首先使用了“乐种”概念。其后又有很多关于“乐种”的研究成果问世。至20世纪80年代之后，顺应

“乐种”研究范围的扩大和音乐内涵的深入，将这一研究领域独立视为一种分支学科“乐种学”的构想便应运而生，因此即率先有了袁静芳的《乐种学构想》[1]和其后著述《乐种学》[2]的诞生。既然要将中国传统音乐的乐种作学科性质的“乐种学”研究，那么必然需要从系统理论建构的角度去进行有关学理探求，这样即相继有了将乐种界定为“在相同环境中为相同目的而创作的若干内容和形式方面类同的作品的总和”[3]，界定为“历史传承于某一地域（或宫廷、寺院、道观）内的，具有严密的组织体系、典型的音乐形态构架、规范的序列表演程式，并以音乐（主要是器乐）为其表现主体的各种艺术形式”[4]，将“乐种学”界定为“是研究乐种的科学概念、模式及发展规律的一个专门学科”[5]，将乐种音乐形态模式分析类型再模式化为“乐构模式（曲式结构）、乐形模式（乐队编制与组合方式）、乐调模式（调名、调高、指法弦序）”[6]之类的一系列学科理论归结。

传统音乐与地理环境之关系的“音乐地理学”命题，也是本期受民族音乐理论学者较多关注的研究领域。从这一学科的理论建构性质来说，这一命题是一个边缘性的受文化人类学历史地理学学派观念影响较深的民族音乐学分支学科。追溯它的学术思想来源，我们会自然联系到美国民族音乐学和文化地理学学派的奠基人费朗兹·博厄斯（Franz Boas，1858—1942），他于1927年在其代表作《原始艺术》中，根据大量实地调查材料，提出了通过音乐区域划分来认识、理解土著民族音乐和民间音乐风格的思路，他在论述中所持“我们可以将音乐分为几大地区，音乐艺术是分地区向前发展的，各大音乐区域还可按地方特色进一步分为小区，这种情况和装饰艺术相似。从现代欧洲的民间音乐中，可以清楚地看出各国民族音乐的特色”的理念[7]，就是这种音乐地理学观念的早期表述。进入20世纪80年代以后，我国民族音乐理论学者所持音乐地理学学科观，其关注对象和范围主要表现在特定地理环境（区域）内诸民族文化模式与诸音乐风格区划之关系的探讨，并试图从中获取某些证例来完善音乐地理学的学科理论建构。在80年代初，苗晶、乔建中率先完成了音乐地理学性质的著述《论汉族民歌近似色彩区划分》[8]，这是一部宏观探讨中国汉族民歌音乐风格区域划分理论的著作。其后又有乔建中的《音地关

---

① 袁静芳：《乐种学构想》，载《音乐研究》，1988年第4期。

② 袁静芳：《乐种学》，华乐出版社，1999。

③ 伍国栋：《民族音乐现象系统化结构的综合研究》，载《音乐研究》，1989年第1期。

④ 袁静芳：《乐种学》，华乐出版社，1999，第4、7页。

⑤ 同上。

⑥ 袁静芳：《模式分析与谱系家族梳理——《料峭》乐目家族研究之二》，载《中央音乐学院学报》，1990年第2期。

⑦ 费朗兹·博厄斯：《原始艺术》（1927），中译本，上海文艺出版社，1989。

⑧ 苗晶、乔建中：《论汉族民歌近似色彩区划分》，文化艺术出版社，1987。

系探微》①,《论中国音乐文化分区的背景依据》②,以及杜亚雄的《中国少数民族音乐文化的分组》⑤等论文的发表,这一类论文,都不同程度地对这一分支学科的理论框架进行了个人学理设计。如乔建中在《音地关系探微》中表示：

> 所以提出这个命题,是想把一定文化区(圈)中民间音乐的空间分布状态同它所赖以形成、传播的地理环境联为一体,进行多种角度的考察,从而找到两者间的诸多联系……音乐行为作人类的实践活动之一,与地理环境之间有着比其他文化现象更为密切的关系。⑥

如果我们转换视角,对上述以“民间音乐文化分区及这种分区与地理环境之关系”为中心的音乐地理学命题进行新的考察,即另取“不同民间音乐种属及其不同音乐形貌,因适应不同生态环境而得以生存和变化”的观察角度,那么就又派生出另一个与之相近的“音乐生态学”命题。换一种方式说,这就成为一种与“某种音乐如何在某种文化环境中生存,又如何因文化环境变迁而随之兴衰”为中心命题的理论。其理论要点即：

> 民间音乐的地域生态,从自然环境和人文环境两个方面,反映出地理背景对民间音乐的影响和制约。由于民间音乐区域生态是大文化区域生态众多构成模式中的一个部分,因此我们也可以相应地从地理环境影响文化的各种因素出发,从接受地理环境影响出现的其他文化事实出发,取这两个角度来看它本身所具有的不同模式……民间音乐生态形貌相关地域范围内的居民,作为这一地域内掌握经济文化活动的主人,又是这些影响和制约到底能发挥多大作用、民间音乐生态最终会成为何种形貌的中介环节。”⑦

从上述与民族音乐学相关的边缘性分支学科(音乐地理学、音乐生态学)的命题阐释,也可以清楚地看出此期我国民族音乐理论学者较多倾向于从学理层面去思考和建构某些学科基本理论的企图。

至于有关“音乐民俗学”的学理选择,其发展趋势亦与上述情况相似,也可将之看作是民族音乐学学科理论传播和影响之结果,因为在民族音乐学的学科理论中,

---

① 乔建中:《音地关系探微》,载《土地与歌》,山东文艺出版社,1998,第 259 页。

② 同上。

⑤ 乔建中:《论中国音乐文化分区的背景依据》,载《土地与歌》,第 283 页。

⑥ 杜亚雄:《中国少数民族音乐文化的分组》,载《中国音乐》,1990 年第 2 期。

⑦ 伍国栋:《中国民间音乐》,浙江教育出版社,1995,第 213 页。

音乐与民俗文化之关系是被强调的一个焦点。民族音乐学理论认为:各民族传统音乐中的民间音乐和其他类型音乐,都是一种依附于相关民族之民俗文化的音乐现象,因此也就有了此时期"任何民族、任何地域内的民间音乐,它们都是民俗音乐,它们的发生、发展和变异,都与音乐生活中的民俗有关;它们本体构建的形式和内容,也都包含着各种各样的民俗。对于民俗和民间音乐的研究者和普通鉴赏者来说,实在是不存在有不与民俗发生关系的民间音乐"①的认识;也才有了关于民俗音乐和音乐民俗两种不同音乐概念的有关学理界定:

> 音乐民俗是传承于民间音乐生活中的风俗习惯;是表现在民众音乐心理、音乐行为方面和体现在民间音乐作品、音乐词语、音乐器物之中的模式化事象。②
>
> 民俗音乐……是一类由社会群体传统习惯势力支配,在相沿习久的特定民俗活动中传承,直接反映该风俗活动基本内容和特征,并在音乐形态结构上受其制约的民间音乐体裁。
>
> 民俗音乐是民俗中的音乐品种;音乐民俗则是以音乐为中心的民俗。③

再从"音乐志学"来说,其学理选择亦相当明显。"音乐志学",亦可作"乐志学"。"乐志学"的学术思想在中国不外乎有两个来源:一是中国"方志学"传统;二是民族音乐学的"乐志"理论。中国历来有撰修方志的传统,其实践和理论渊远流长,何况历代撰志体例每每都要专列"乐志"或"礼乐志",仅官方组织修撰的"二十四史",就为今人保留下来历代"乐志"、"礼乐志"计十四篇章。专门研究方志的学科理论即"方志学",它作为历史学发展的一个分支,形成于清代,以顾炎武、章学诚等历史学家为代表的方志学理论,对民国以来的方志学研究产生了很大影响。新中国建立后,方志学又有了进一步发展,并将其学术思想的影响面,扩大到包括音乐在内的文化艺术领域,特别是1979年以来,随着"十部文艺集成志书"编纂工作的全面展开,中国"乐志学"性质的学科理论探讨与研究,开始受到民族音乐理论研究者的关注。针对十部集成志书中的音乐各部,吕骥曾提出应当体现出"音乐的地方志"和"地方的音乐志"的观念,从而在民族音乐理论界引起关于"什么是'音乐志'"的一系列学理性思考。与此同时,由于民族音乐学理论的介入,民族音乐学理论中受"民族志"理论深刻影响的音乐志观念,亦开始为民族音乐学学科理论建设者所重视,因此有关"什么是'民族音乐志'"的学科理论,亦同时成为民族音乐学理

---

① 伍国栋:《中国民间音乐》,浙江教育出版社,1995,第236、253页。

② 薛艺兵:《音乐民俗界说》,载《中国音乐学》,1992年第4期。

③ 同①。

论研究者关注的一个具体对象。

正是在上述两种“音乐志”理论来源的合力推动下，中国民族音乐理论界才相继产生了一系列关于音乐志的撰修实践和乐志学的学理讨论，如《白族音乐志》①的撰修实践；《民族音乐志的理论与架构》②、《试论音乐志的性质、特征及体例》③等论文的发表等等。其中《白族音乐志》即是在中国传统方志学理论结合民族音乐学乐志理论的学理基础上完成的，它的体例及内容设计，就具体涉及到了有关音乐志学的“处理好历史继承与创新的关系”、“处理好共性与个性的关系”，以及“传统志体将志、记、图、表、传熔为一炉的综合性质与现代民族音乐志内容选择和项目安排的综合性质相同”、“传统志体的‘经’‘纬’、‘纵’‘横’关系安排与现代民族音乐志的‘时’‘空’观念相吻合”等等方志学的学理。④

综上所述，进入20世纪80年代以来，中国民族音乐理论研究者的观察角度和研究视野，在原先主要是汉族音乐理论的音乐类型和音乐形态研究的基础上，又进一步扩大到所有民族所有的音乐类型，深入到与音乐本体相关的更深文化层面；其科学研究程序和研究方法，又进一步得到比较清晰的提示和学科性规范。无论是倡导“民族音乐学”理论的学者，还是继续将其研究规范在“民族音乐理论”或“传统音乐理论”范畴的学者，都从民族音乐学这一学科所包容和阐发的学术思想中获取到了学理性的方法论营养。也正是基于这些客观事实，笔者才认为中国民族音乐理论研究从20世纪80年代初起至世纪末，以其比较鲜明的学理选择特征显示出它在学术思想层面又经历了一次新的转型，始而又步入本文所称“第二转型期”，尽管这一转型还将继续发展并会延伸到新世纪，但它的鲜明特征从总体上已在学术思想层面显露出来：

其一，在学术思想上自觉接受文化人类学(民族学、历史地理学、社会学、民俗学)诸学科的理论及方法，在注重音乐本体形式和形态研究的同时，开始注重音乐与自然、音乐与人文环境协调一致的诸多文化内容的研究和考察。

其二，其所获资料和研究成果已不主要是作曲家音乐创作的借鉴和素材来源，也不仅仅是为完成一种综合性的民族音乐理论总结，而更多的是企图通过不同民族音乐的研究去积累完成人类创造音乐、使用音乐、发展音乐之过程和规律的理性认识和科学总结，使所据事实和理论能在人文性的理性思辨和音乐观念的科学树立中，发挥出更深入、更全面、更深刻地理解和认同不同国家、不同民族传统音乐特征和本质的作用。

---

① 伍国栋等：《白族音乐志》，文化艺术出版社，1992。

② 载《艺苑》，1985年第4期。

③ 载《中国音乐学》，1990年第2期。

④ 伍国栋：《中国民间音乐》，浙江教育出版社，1995，第236、253页。

其三，在不同音乐文化背景的比较和生态环境的研究中，为中国各民族音乐文化的整体发展和构建，提供较为全面和科学的现实依据和理论依据，使本学科在音乐学领域发挥出更大的科学价值，鲜明地树立起一门相对独立的音乐理论学科形象。

其四，其学术思想已从主要为音乐科研服务的"乐理"认识，向主要为"民族音乐学"、"乐种学"、"音乐志学"、"音乐地理学"、"音乐生态学"、"音乐民俗学"等学科理论建构服务的"学理"认识方向转移。

为什么我们要在这些特征中列第四项来强调此期民族音乐理论研究学术思想转移的"学理"问题？这是因为从学理层面来认识此期民族音乐理论研究的学术思想，是把握各类理论研究命题性质、科学展开各种理论命题讨论的一个相当重要的认识论前提。笔者以为：学科性质相近，其学理的主要方面，一般也可能是相通的，因为它们会因观察视角的趋同和略异而引发出相同或相交的观念和结论；反之，学科性质相异，其学理的主要方面，一般也可能是不相容的，因为它们会因其观察视角的不同和逆差而引发出相异或相悖的观念和结论。所以对民族音乐学及其相关分支学科学理的相通性进行认识，是至关重要的。这里，笔者试以当前在音乐学界引起较大争议的"文化相对主义价值观"为例，来简略发表一点个人的看法："文化相对主义价值观"，对于民族音乐学及其各分支学科来说，确实是一个非常重要而具学理特征的认识论观念。也可以这样说，与文化人类学有着深刻渊源关系的民族音乐学及其分支学科，正是因为在学理上包容并强调了这一观念的树立，才因之具备了更多的科学理性，才有可能在"平等的价值观念"基础上进行无个人和群体偏见的平等式学术讨论。然而民族音乐学也认为，在某些研究领域，如在民族音乐学本身有关各民族音乐如何适应社会环境发展的命题中，在音乐史学、音乐评论、音乐创作及表演艺术理论之类学科或领域中专门探讨音乐发展和变革的命题中，文化相对主义价值观就难免要陷入"英雄无用武之地"的窘境，这是因为这些学术命题的理念追求，已不再是某种原生性音乐文化固有价值的理解和如何保存这些原生性音乐文化的理论，而是要去追寻"音乐发展"、"音乐进化"、"新音乐精品涌现"、"新音乐技能创造"之类的动态规律，以求其发展和建立"以新替旧"、"推陈出新"、"顺应时代"的理论法则，实际上这已经进入到了另外的一个与"文化相对主义价值观"相异的学理范畴。正因为如此，笔者于1995年才在拙著《民族音乐学概论》的"文化相对主义价值观"一节中，阐述了如下见解：

民族音乐学倡导树立文化相对主义音乐价值观，主张抛弃本位文化中心主义的音乐价值观，尊重世界上每一民族文化中的传统音乐，反对民族主义和狭隘民族主义的音乐价值观，无疑会在本学科的理论建设和研究实践中发挥出它应有的积极作用，可以说，惟有这种努力才可能达到正确认识和把握世界

> 各民族传统音乐文化本质及其规律的科学目的。但是，论述到此本书也应特别指出，在超越上述科学目的的调查与研究范围而进入某些专门课题研究时(如专门探讨某种音乐事象兴衰或研究传统音乐事象如何适应现代社会音乐生活需求)，文化相对主义音乐价值观可能会与各民族传统音乐永远处于变革和发展的动态观念相抵牾。所以，在处理此类理论研究课题时，这一观念便可能会处于"英雄无用武之地"而为有关传统音乐的动态观念和传统音乐与环境的最佳选择观念所代替。①

据此，笔者也认为，近期音乐学界出现的某些批评"文化相对主义价值观"文章所持的见解，是否是站在相异学理层面的一种对民族音乐学所持"文化相对主义价值观"学理的误解或误读？

四、转型期理论热点前瞻和潜在负面因素

一、理论热点前瞻

一次学术思想转型，必然会引发诸多学者站立在当前位置上对其后科研选题的走向进行前瞻性的理性思考，由此即可能再度引发若干新的理论热点或继续深化某些原有理论话题。就当下民族音乐理论研究动态而言，在迈入21世纪时，笔者以为下述有关民族音乐理论的研究课题可能会受到学者更多关注和探讨：

1. 民族音乐理论研究与地区文化生态关系的考察与研讨。

这一类命题原本就是民族音乐学的生态学观念关注的对象，过去亦有部分学者对这一类命题做过学科性的学理层面探讨；此外在边疆民族地区因受经济发展和旅游事业开发的影响，不少具有民族特色和地区特色的少数民族音乐文化受外来文化的浸染而正趋于消失，或趋于变质，这也使部分学者十分关注和担忧。近来新疆学者周吉提出民族音乐学家的"守土职责"②，就是这种关注和担忧的一种反映。由于此类课题在某些方面不只是一种纯学术的理论研讨就可以解决的问题，它必须要借助政府部门经济、文化总体政策和措施的推动才可能有所建树、有所开拓。所以到目前为止，联系具体民族、具体地区的音乐生态学研究成果还不多见，有一定规模并具理论和实践指导意义的成果则更属罕见。因此随着20世纪末政府"西部大开发"政策的出台，部分民族音乐理论工作者深深感到，任何形式的经济开发和文化开发都不能以牺牲当地民族音乐文化传统为其代价，从文化生态保护的视角去关注西部地区的传统音乐生存、发展与开发，已刻不容缓，因此在民族音

---

① 伍国栋：《民族音乐学概论》，人民音乐出版社，1997，第49页。

② 周吉：《试论民族音乐学家的守土职责》，载《人民音乐》，2000年第5期。

乐理论研究领域,势必会在进入新世纪之后,伴随"西部大开发"政策的实施,而引发更多关于西部地区民族音乐文化开发和现代经济发展与传统音乐文化保存之关系的课题。这正是一个民族音乐理论研究者以其自身的文化生态学理论和实践来联系实际、关注西部大开发现实的大好时机。

2. 民族音乐理论研究与音乐创作、音乐表演关系的研讨。

本文将 20 世纪 50 年代前,以音乐创作为目的的民族音乐理论研究,视为是此项研究学术思想的原型,并从这一学术思想原形出发,对民族音乐理论研究在学术思想层面所经历的两次转型做了总结。这并不意味着民族音乐理论研究在进入学科学理型发展阶段,必然要与音乐创作实践和音乐表演实践拉大距离。正好相反,笔者倒认为,它正好会从音乐本质的认识和内涵的把握上,去进一步为音乐创作和音乐表演提供相对完善的理论依据,并成为作曲家、表演艺术家从本质和内涵上去吸收、消化传统音乐文化之学术伴侣,这自然要比只孤立地采用几个民间音乐曲调作为素材来进行编曲或"创作"的"立竿见影"式行为要深邃得多。音乐创作和表演艺术对传统音乐的吸收,首要的应当是对具体音乐材料中提炼出的音乐精神和音乐思维营养的吸收,就像鲁迅先生比喻的那样,"吃的是草挤出来的是奶",而不是吃的是草挤出来的还是"草"。因此在进入新世纪之时,由于民族音乐学理论的发展和渗透,该项研究的某些观点、方法,还将在关注当代音乐建设、音乐发展的理论领域继续引发论争热点,只有通过不断地争论,当各方最终从学理的层面发现区别,从区别的学理发现共识之后,这种讨论在思想观念上才有可能趋同,而可能推动、完成这种趋同的依据就是:民族音乐学理论从本质上说,它仍然是一个可以与现当代音乐创作、音乐表演和音乐评论结媒的音乐学理论学科。

3. 民族音乐学理论与音乐教育学关系的研讨。

民族音乐理论与音乐教育学发生联系,不能简单地认为就是在专业的、师范的音乐课教学中,加入或增加一些各民族传统音乐教材分量而已,而更重要的还在于,这种联系主要表现在民族音乐学所持基本音乐观念及理论方法对音乐教育学研究课题的全面渗透。早在 20 世纪 90 年代初,国外音乐教育界民族音乐学理论及方法与音乐教育学结媒的研讨即已普遍展开,只要认真读一读管建华、刘沛等编译的美国民族音乐学家内特尔在 1992 年第 20 届国际音教会世界大会开幕式上的主题发言《音乐民族学与世界音乐的教学》[①]、玛丽·麦卡锡著《国际音乐教育学会(ISME)与多元文化音乐教育的历史发展(1953—1996)》[②]、美国全国艺术教育协会联盟编《艺术教育国家标准》[③]等材料,即可对这一学术动势有一个大致了解。

---

① 载《中国音乐》,1995 年增刊续集,第 4 页。

② 载《中国音乐》,1997 年增刊,第 298 页。

③ 见 1998 年沈阳·全国第七届国民音乐教育研讨会印发资料,刘沛译,1997 年 9 月。

特别是像内特尔这样的民族音乐学家，在世界音乐教育大会开幕式上被聘以民族音乐学与音乐教育的关系为题“作基调性”的主题发言，其会议程序安排的本身就足可说明国际音教组织成员们对现代民族音乐学理论及方法是何等的重视。在国内，我们也欣喜地看到，民族音乐学与音乐教育学相结合的理论于世纪末已在音乐教育学界受到关注，特别是中国音协音乐教育委员会、中国音乐学院音乐学系和音乐教育系的导师在这方面已经进行了一系列基础理论资料积累和准备性的科研工作。因此笔者以为，伴随国际性的音乐教育思维、观念的更新潮流，在民族音乐理论研究与音乐教育理论研究的合流中，将可能出现更多新颖的受学者关注的理论研究命题。

4. 民族音乐学理论与全民素质教育关系的研讨。

如果要问民族音乐学理论在全民素质教育中有何优势、可能发挥何种作用的话，笔者以为其中关于“音乐是一种文化，是人的一种文化行为”的这一核心思想，当是可能发挥作用的理论优势。如果将这一理论施展于音乐教育范畴，它将会在综合音乐文化素质的培养和提高方面，发挥出积极作用。当前，全国上下正在开展有关素质教育的研讨，这正是民族音乐学理论介入这一领域并可能发挥积极作用的大好时机。

我们知道，“素质教育”是相对于“应试教育”的一种综合性教育方式，它以提升全民素质为宗旨，以提高全民思想品质、科学文化修养、技术技能水准、身体身心健康和发挥个性和个人能力为基本目的，是一种高层次、高水平、高质量的教育目标。因此过去音乐基础教育(师范专业音乐教育和专业音乐院校附中)中普遍存在的那种轻视文化课学习而片面注重音乐技术技能培养，以及机械的“应级式”的模仿教学，从总体上说是一种过时的不利于全民综合音乐文化素质提高的落后教育方式。民族音乐学强调音乐是一种文化，是人的一种文化行为，并围绕这一核心思想去开展学习和认识音乐的一切活动，这就从根本性的音乐观念层面将音乐基础教育中学习和认识的音乐对象，从单纯的技术技能学习扩展到了包括技术技能学习在内的更大空间范围，这无疑与全民素质教育的基本思想是相顺而契合的。由此，笔者以为，随着全民素质教育研讨和实践的深入，民族音乐学研究对象伸向音乐基础教育领域、及这一领域新方案实施吸收民族音乐学观念和方法的若干有关全民综合音乐文化素质提高的命题，将会在进入新世纪的历程中，得到更多民族音乐学者和师范专业音乐教师的关心和青睐。

二、潜在负面因素

综前所述，20 世纪中国民族音乐理论界在学术思想层面所经历的两次转型，其积极的科学意义是有目共睹的，它不仅逐层开阔了中国民族音乐理论研究者的学术视野，提高了中国民族音乐理论诸多研究课题的学术含量，使之在世界相关学术领域占有一席受人尊重的地位，同时也为具有中国特色的音乐教育事业和音乐

学诸学科建设的整体发展,起到了不可低估的积极作用。但是毋庸讳言,我们也不能不看到,伴随这两次转型,特别是伴随 20 世纪 80 年代以来的第二次转型,在认识和实践上也随之带来某些不可忽视的潜在负面因素,如果对这些负面因素失去警觉而不加以衰减和清除,它势必会对 21 世纪中国民族音乐理论研究的正常发展带来若干不利影响。笔者以为,这些潜在负面因素主要表现在下述几个方面:

其一,轻视或忽视各民族传统音乐基础和实践的因素在增长。中国民族音乐理论研究在进入第二转型期后,强调了民族音乐学以及传统音乐领域中新学科的学科理论建设,学者们较多地在学科建设的音乐观念、方法论层面弥补了过去不够系统的缺陷,从而系统地提高了此期科研成果的学术水准,这应是令人瞩目的事实。但同时,部分研究者和学习者出于对新理论、新思潮的过分偏重、偏爱而顾此失彼,或多或少地忽视了从具体的中国传统音乐基础和实践出发去建立理论,忽视了将其观念、理论、方法直接与具体的音乐实践有机地融合,忽视了以具体实践获得的成果来论证和丰富民族音乐学理论和传统音乐有关学科理论。特别是在部分后继青年学习者中,早前杨荫浏先生担心的那种传统音乐什么也没有学透、学精就忙于"研究",并海阔天空地发表空泛议论的现象有所扩张。民族音乐学以及中国传统音乐理论从本质上说都属实践型音乐理论,其研究都必须以具体音乐实践为基础,这些现象当是一种与之相悖的,并可能导致"理论来源于实践并对实践进行指导"的科学意义逐渐衰竭的潜在负面因素发生。

其二,忽视音乐本体与文化的有机结合和综合观察的因素在增生。民族音乐学以其开放性的大视野、多视角将音乐结构从音乐本体拓展到音乐文化各个领域,这原本是一种以音乐本体为前提和基础的音乐文化视野拓展。民族音乐学强调音乐文化的考查与研究,并不意味着这一学科可以脱离音乐本体去建构自身的理论体系。然而随着 20 世纪 80 年代以来中国人文社会科学界"文化热"的不断升温,一些脱离音乐本体结构去片面、机械追求文化的描述和分析,最终使其音乐本体与所谓"文化研究"失去内在联系的研究论文亦时有所见,这对于中国传统音乐理论和民族音乐学理论最终还是"音乐学"理论学科的性质约定来说,也是一种与之相悖的并有可能使其"理论"和研究逐渐丧失音乐学特色的潜在负面因素。

其三,理论建设上的浮躁之风有可能进一步扩大。就我国自然科学和社会科学的总体发展趋势而言,中国民族音乐理论研究从 20 世纪 80 年代起,在学术思想层面经历的转型,同其他文理学科的理论建设一样,首先是依托于全国上下改革开放、经济腾飞的大社会环境而形成的。随着经济建设的快速发展和不断深入,这种依附性在 21 世纪可能会愈加明显和突出,纯学术性的基础理论建设可能会(实际上已经)受到个人和小团体经济利益的更大冲击。从客观方面来说,各种各样的经费困难会使其中一部分需要长期深入进行的基础研究课题搁浅,使研究者最终失去耐心;从主观方面来说,急功近利只顾眼前利益、只想立竿见影的情绪亦会随之

增长，只会理论空谈、不作深入基层音乐生活进行第一手资料把握的做法，可能会更大范围地滋生，从而在学术上形成一种浮躁之风，这对民族音乐学理论和中国传统音乐理论建设需要长期、大量做基础资料积累工作的方法论来说，也是一种与之相悖的并有可能使其理论和方法论失去操作意义和学术精神的潜在负面因素。

总括全文，立足于学术思想层面，从学术思想转型角度出发，对20世纪中国民族音乐理论研究学术思想发展的百年历程，进行以上一番从“曲理”到“乐理”再到“学理”追求的要点式回顾和评估，这是一位经历半个多世纪而站立在新旧世纪交接点上的民族音乐理论工作者，对从事的理论研究、理论教学和理论人才培养工作所进行的一次全面反思。过去我们做了什么？现在正做什么？将来会做什么？人生一场，这当属最基本的理性思索。

(原载《音乐研究》,2000年第4期、2001年第1期)

中国民族音乐学研究的历史与问题[①]

——兼论当代的"接轨情结"与中国现代学术的性质及任务

宋祥瑞

所谓民族音乐学在我们这里原来叫做民歌研究或民族民间音乐研究。

从20世纪初以来,这一研究是一个持续不断的运动,历经数代人的努力,至今可谓一波三折。

初,20世纪30年代末和40年代,针对前此接受西方音乐文化观念而形成的新音乐[②]思潮,延安的音乐工作者发起了一场民歌研究运动,企图通过对民歌的研究创造一种新兴的、具有民族性和世界性的音乐。为此,冼星海发表了一系列论文(包括教材),如《民歌运动》、《民歌研究》、《论中国音乐的民族形式》、《民歌与中国新兴音乐》、《现阶段中国新音乐运动的几个问题》等等。首先,他为这种研究订立了一个基本原则:"要建立中国新兴音乐……首先要加强理论修养,尤其是马列主义艺术理论的修养,以这种理论去领导中国新兴音乐和革命音乐的运动。"[③]其次,这种民歌运动

---

① 本文是在笔者拙文《民歌研究 一波三折》的基础上扩展而成,此文刊载于《黄钟》1994年第4期。那时,因时间仓促未及将话悉数道尽。现在,尽管时间又过去了六七年,但问题依旧。那些被遮蔽着的问题应该被揭示出来,故衍成此文。另外,本人虽非民族音乐学研究之"局内人",皆因此一学科本然具有的悖论性及其前沿性,并使之成为一个典型的案例。研究中国现代学术史和元学术问题是笔者的学术兴趣之一,故不揣"局外人"之嫌,再投之一瞥,以求正于方家。

② 此种"新音乐"概念在20世纪初到了萧友梅和王光祈那里已经形成了一种成熟和具有代表性的观点,这就是西方的方法加中国的素料。他们强调西方的方法,因其具有科学性,这就是以和声、大小调体系为基础的西方音乐体系。萧友梅和王光祈皆列了一个人类音乐历史的三阶段进化表,西方的这种为审美的音乐处在最后或最高阶段。因此,这种音乐既是西方的又是现代的。这个音乐进化的三阶段普遍性学说就构成了他们的"新音乐"概念的逻辑。

③ 冼星海:《边区的音乐运动》,载《冼星海全集》第1卷,广东高等教育出版社,1989,第86页。

旨在补救五四的音乐启蒙运动时期的不足，这个不足就是五四前后新音乐中的资产阶级和小资产阶级的享乐性、感伤性："我们中国音乐要从资产阶级、小资产阶级的享乐性、感伤性等等倾向中彻底改造过来，建立一种新兴的民族音乐……这种音乐才是我们民族我们时代所要求的，是有民族性而又有世界性的。"[①]这意味着，"新音乐的方向是工农兵，因此，我们要从工农的劳动节奏中、旋律中发展新音乐，而民歌是从农民中产生出来的，它与新音乐的关系可想而知了。"[②]在研究方法论上，则规定："我们音乐工作者研究民歌，不是为研究而研究，真正目的还是创作，研究民歌不过是创作的参考材料与根据。"[③]成立于 1939 年 3 月的民歌研究会(1941 年更名为中国民间音乐研究会)，在 1942 年 8 月第五次代表大会上所作的《五次全体大会告各地会员书》中阐述研究民间音乐的意义时也提出了类似主张。认为要建立民族的新音乐[④]，不研究自己民族的东西是不可能的，民间音乐是最能代表民族的音乐。1946 年，吕骥发表了《中国民间音乐研究提纲》，更加全面地论述了民间音乐研究的宗旨："研究中国民间音乐已经成为目前音乐界的共同要求……我们研究民间音乐不应只是为了满足个人的研究兴趣，为研究而研究，主要的目的应该首先了解现在中国各地流行的各种民间音乐的情形，进而研究其形式与内容的关系，形成历史与演变过程，获得关于中国民间音乐各方面的知识，以为接受中国遗产，建设中国新音乐的参考。"[⑤]并且还拟定了 8 项音乐体系和 6 项研究方式。这种以创造一种新音乐为目的的民歌研究运动，在当时取得了 4 个方面的成果：第一，产生了一批研究论文，如柯仲平的《论中国民歌》、常苏民的《山西梆子音乐研究》、张鲁的《怎样采集民歌》、吕骥的《民歌中的节拍形式》、安波的《秦腔的调式问题》[⑥]等；第二，搜集了一批民歌，其中包括陕北及陕北以外的，如《陕甘宁民歌集》、

---

① 冼星海：《民歌与中国新兴音乐》，载《冼星海全集》第 1 卷，广东高等教育出版社，第 82 页。

② 冼星海：《民歌问题》，载《冼星海全集》第 1 卷，广东高等教育出版社，第 77 页。

③ 冼星海：《民歌与中国新兴音乐》，载《冼星海全集》第 1 卷，广东高等教育出版社，第 81 页。

④ 冼星海针对以萧友梅、黎锦晖、赵元任为代表的"新音乐"观所提出的这种"新音乐"在马可那里从实践和理论两方面得到了充分的体现。马可和瞿维在关于《〈白毛女〉的音乐创作经验》(1946)一文中说："在我们中国'正统派'的音乐家看来，只有西洋的音乐才是纯正的音乐，谈到歌剧，只有 Wagner，Puccini 等伟大的作家及其作品，而要创作我们民族的新歌剧则非要奉这些作品为经典不可，这是全盘西化的道路，是为我们所不取的，道理很简单：今天中华民族有着自己丰富的生活内容，这些内容用前一代西洋人的音乐语言来表现，是完全不能胜任的"。(参见高厚永《中国民族音乐学的形成和发展》，载《音乐研究》，1988 第 4 期，第 23 页)这种新音乐就是冼星海所强调的"民族音乐"或"民族性的音乐"。

⑤ 高厚永：《中国民族音乐学的形成和发展》，载《音乐研究》，1980 年第 4 期，第 11 页，另见重新发表稿，载《音乐研究》，1982 年第 2 期，第 34 页。

⑥ 同上，第 11 页。

《河北民歌集》、《山西民歌集》、《绥远民歌集》、《山东及东北民歌》、《秧歌曲选》、《秦腔音乐》等;第三,创作了一大批音乐作品,如,《黄河大合唱》、《兄妹开荒》、《白毛女》等等;第四,开始了按民歌的特征而不是严守西方的和声规则为民歌配钢琴伴奏,并编辑了油印本《中国民歌选》,王震亚于 1946 年还编辑了一本小册子《五声音阶及其和声》;另外,在重庆,国立音乐学院的学生们亦组织了一个山歌社探讨民歌的和声问题。

这是第一折。它觉醒于对五四时期所形成起来的新音乐观的回应与反拨,从中国文化的历时性看,可视为新音乐观的一种发展。其意义在于,把原先立于西方音乐原则之上的新音乐观改造为置于本国民间音乐特性之中,并把这样一种具有民间音乐性质的音乐当作能代表近现代中国的、既与西方音乐又与传统音乐相区别的一种音乐,因此又被称为民族音乐,或具有民族性的音乐。由于民歌研究的旨趣在于创造一种新音乐,以代替另一种新音乐,并明言"我们研究民间音乐不应只是为了满足个人的研究兴趣,为研究而研究",故民歌研究实为一附庸。对此,我们可用一个概念来称呼它,即民歌研究的延安传统。而吕骥的《中国民间音乐研究提纲》可视为其代表文献(实际上,吕之说有些源于冼之论)。

接着,20 世纪 50—70 年代,又在 5 个方面扩大和延伸了这一延安传统:首先是研究范围的扩大,即新增了两个研究对象,一个是少数民族音乐;另一个是传统音乐。随着范围的扩大,概念也变化了,即不再称为民间音乐研究,而改为民族民间音乐研究。其次,成立了更多的研究机构:如 1950 年中央音乐学院成立了民族音乐研究部;1953 年改为民族音乐研究所(直属中央文化部);上海音乐学院于 1952 年成立了民族音乐研究室;其他大区,如中南、西南、西北等地艺术院校也都成立了相应的民族音乐研究机构。三是组织了大规模的民歌普查,特别是 70 年代末开始的中国民族音乐的几大集成,更是蔚为大观。四是一些音乐和艺术院校相继开设了民间音乐课程,包括民歌课、说唱课和戏曲课等。在北京和上海先后又开设了民族音乐理论专业、民族作曲专业和戏曲作曲专业。五是民乐队的西洋乐队化,即模仿西洋管弦乐队的建制组成民族管弦乐队。

这是第二折。众所周知,除了如上扩大外,作为独立的学术并无建树,其所指仍是对一种新音乐的企盼。相反,研究对象的扩大,以及以西方的艺术音乐规范作为标准的思维取向更是埋下了隐患。从研究范式(Paradigm)来看,这个时期的研究仍在中西体用的学术规范下进行,它在声乐教学——演唱方面体现得最为典型,即西洋唱法(美声唱法)与民族唱法的对立,且其争论也特别激烈;而民族乐队的西洋化亦是此种范式在器乐音乐的典型作法。

最后是 20 世纪 80 年代至今的历史。这一段历史对于民歌研究或民间音乐研究而言,是划时代的:第一,它似乎已正式成为一门学科,这就是引进了一个新术语来为自己命名,即 Ethnomusicology,被译为民族音乐学;第二,再一次扩大了研究

的对象，即全人类的音乐；第三，确立了新的目标，即“建立我们中华民族自己的民族音乐理论体系”，但同时，仍保留着“为发展我们民族的新音乐和振兴中华服务”[①]这一功利性的任务。第四，将萧友梅和王光祈认作中国的所谓 Ethnomusicology 的始祖。第五，此时争论的问题也已高度的学术化了：如，民族音乐学还是音乐民族学、音乐人类学还是人类音乐学、局内人还是局外人、欧洲中心论还是文化相对论等等。

这是第三折。在这一折里，上述变化对于自 20 世纪 30 年代末开始以来的民歌或民间音乐研究是根本性的。首先，在音乐诸学科中率先完成了与世界学术的接轨[②]——在 20 世纪初，中国人对现代化的焦虑体现为“科学”与“民主”的情结，20 世纪末则体现为“接轨”情结。其次，研究对象进一步扩大，乃至全人类。第三，明确提出了双重研究目标，即，既为了建立一个理论体系，又为发展新音乐服务。这表明它部分地改变了冼星海与吕骥订立的研究原则。由此，第四，似乎就有理由认为，其所从来者，再也不属于民歌研究运动的延安传统，而是王光祈和萧友梅之比较音乐学。因为，几乎现在大部分自认为属此领域作研究的学者不约而同地将王光祈与萧友梅认作中国的民族音乐学的先驱(关于王光祈和萧友梅的比较音乐研究的学术归属问题，拙文《萧友梅学术辨释》[③]与《王光祈学术阐微》[④]曾作了专门的讨论，此不赘述)。这四个根本的转变中，尤以第一与第四为最根本。因为这两点完成了一种可称为嫁接的行为：前者把自己嫁接到了西方学术的大树上；后者把自己的鼻祖——延安传统嫁接到了王光祈与萧友梅所谓比较音乐学之后，而后一个嫁接则是为了前一个嫁接成为理所当然，因此，诸转变中之最根本者乃是第一个，所谓接轨不过嫁接耳。

综观此三折，如下问题值得高度关注：

第一，中国目前的民族音乐学在其根本处是基于本己的民族民间音乐研究之延安传统还是秉承萧友梅和王光祈之比较音乐学路向。

这对当下关于中国的音乐的学术研究是至关重要的。如果是前者，那么我们要反省的是，在 80 年代初我们将自己的民族民间音乐研究塞进西方的 Ethnomusicology 仅仅是一种形式上的命名需要，即证明我们中国的民族民间音乐研究也有了学的归宿(而不管这种学究竟是什么样的学)，还是发现了新大陆，自觉地从根

---

① 董维松、沈洽：《民族音乐学问题》，载《民族音乐学论文选》，上海音乐出版社，1988，第 11 页。

② 沈洽：《民族音乐学在中国》，载《中国音乐学》，1996 年第 3 期，第 5—22 页(这类文献还可参阅高厚永的《中国民族音乐学的形成和发展》，载《音乐研究》，1980 年第 4 期，第 8—25 页等等)。

③ 宋祥瑞：《萧友梅学术辨释》，载《黄钟》，1993 年第 4 期，第 25—31 页。

④ 宋祥瑞：《王光祈学术阐微》，载《中国音乐学》，1995 年第 3 期，第 97—109 页。

本上以之来改造延安传统的民族民间音乐研究,进而视为一种全新的东西?

如此一来,怎样来认识或评价延安传统就成为一个问题:它是一种学术活动,抑或非学术活动。如果是学术活动,其方法论是什么?有没有方法论?其问题意识何在?为什么我们要抛弃它?如果是后者,则我们要问,萧友梅与王光祈的比较音乐学是否是西方的 Vergleichende Musikwissenschaft(比较音乐学)。如果为是,为什么它们一出现即夭折?无人继其衣钵发扬光大?杨荫浏先生虽然写过《国乐前途及其研究》类似的比较文章,但其研究路向却是落在历史学。并且延续到80年代始有人从日本介绍了 Ethnomusicology 之后才知道西方有此学术及其历史,我们才将那属于延安传统的民族民间音乐研究统将进去?这巨大的学术史空场说明什么?如果为否,那么他们的比较音乐研究究竟是一种什么样的学术?其与延安传统的民族民间音乐研究是什么关系?能否随意地嫁接彼此?实际上嫁接首先意味着决裂,沈洽教授在为《中国音乐年鉴》1990 年卷所写的《民族音乐学 10 年》一文中对吕骥关于民族音乐学的定义没有将 Ethnomusicology 的含义包括进去的抱怨可看作与延安传统决裂的宣言。

第二,文化相对论以及欧洲中心主义是一个真问题还是一个伪问题。

当我们以 Ethnomusicology 来命名自己的民族民间音乐研究时,我们对西方的民族音乐学文献了解多少?我们是否组织翻译并阅读了足够的西方民族音乐学的名著?在课程设置上我们是怎样组织教学的?我们是否有足够的民族音乐学的学术实力保证我们所研究的是西方的民族音乐学?是否需要这些保证?[①] 我们了解西方民族音乐学的那些重大论题吗?我们思考过这些论题与我们研究的关系吗?除了局内人与局外人还有哪些论题对于我们的研究具有不可或缺的参照与启发意义?文化相对论以及欧洲中心主义是一个真问题还是一个伪问题?另一方面,在方法论上,我们是否对自己从来的研究史做过必需的总结和反思?例如,尤其是民族音乐五大集成,其中所包含的经验与问题,特别是那些与民歌采集有关的方法论问题是否做过评价?如果做过总结和评价,它对本学科的建设有何意义,产生过影响吗?我们为什么没有想到将本己的延安传统,特别是吕骥那个具有开创性的《中国民间音乐研究提纲》所揭示的那些研究对象、范围以及方法在学的层次上给予命名,在方法论上给予规范?另外,萧友梅从方法论上关于中西音乐比较研究的课题,无人继其衣钵?

第三,研究对象的一再扩大给思维带来了什么样的混乱。

当我们从 50 年代起,开始从民歌、民间音乐,扩大到民族音乐、传统音乐、全人类的音乐时,我们考虑过它们的区别吗?即什么是民歌(Folk song)?或什么是民

---

① 根据西方学术传统,一门学科的建立需要满足 3 个条件,即学会、刊物以及教材或学术规范。

间音乐(Folk music)？什么是民族音乐(National music and ethnic music)？什么是传统音乐(Traditional music)？因为对象的不同，其方法、其任务皆异其旨！另外，尤为重要者，民歌究竟是一种艺术现象还是人类学现象？或者说民歌是一种艺术还是一种生活(Music for art's sake or music for life's sake)？民歌的产生是出于审美的目的还是迫于生存的需要？(这一点在 Bruno Nettl 的《Folk and traditional music of the Western continents》里有充分的论述)在我们的一些文章中，常常可看到民歌艺术的说法。我们必须对这些基本的概念作必要而充分的讨论，以廓清我们的思维。当初，冼星海等人提出民歌研究运动旨在创造一种具有民族性又具有世界性的新音乐时，表明他们意识到将作为艺术的新音乐与民间音乐区分为两个不同的东西；而在西方，Art music 与 Folk music 是两个决然不同的对象，Ethnomusicology 正是在这种差异背景中被命名的，其研究宗旨亦据此而立。此外，现在的所谓世界音乐概念并不包括西方的艺术音乐，或西方文明中的音乐，其所包含的仍旧是那些 Ethnic music，等等(看看现在音像市场上所出售的那些标举世界音乐的 CD，便是一个证明)。这即是说，在西方 Ethnomusicology 的世界概念中，西方文化并未包含其中；它既然不在这个世界中，却又高高在上地发起研究这个世界的音乐，并推动这种研究，那么，它在哪里呢？在西方文明中只有上帝是在世界之外、之上并推动这个世界的。这样看来，西方文明或文明中的音乐与所谓世界音乐的关系不就像上帝与其所创造的世界的关系了吗？[①] 当我们强调与世界接轨时，我们到底是在与哪个世界接轨呢？是与我们臆想的世界，还是一个全然意外的世界？

第四，非西方学者研究 Ethnomusicology 的悖论。

另外，在理论上将中国的民族民间音乐研究的对象扩大到全人类的音乐，其所体现的是研究进程的必然性抑或接轨情结？实际上，它与建立我们中华民族自己的民族音乐理论体系的说法相矛盾。当然，在这里无意否定有个别学者做了这方面的工作，但同样不可否认他们是从影响研究(比较学研究之一种方法)延伸过去的。所以，我们的重点在相当长的时间内只能是本土的民间音乐及其与周边文化的关系。因为有许多历史的、文化的以及其他条件迫使我们不得不如此，我们的学术本来就是出于此目的(如民歌研究的延安传统和萧友梅、王光祈的比较研究)。我们不能勉强地、在逻辑上人为地扩大研究对象来表明我们具有某某学的性质。因此，决定其学科性质的不是一种心理愿望，而是必然性的历史与实际的工作；未

① 请参阅汤亚汀：《〈莫扎特以及对西方文化的民族音乐学研究〉评价》关于内特尔设想一个火星民族音乐学家对西方艺术音乐研究的介绍；有趣的是他为什么设想一个火星人而不是设想地球上的非西方文明中的学者？该文载《中央音乐学院学报》，1991 年第 4 期，第 24 页。

来的发展方向不等于现实，何况这个方向还是引入的。因此，我们必须问自己：我们是否需要以扩大研究对象来证明本己民族民间音乐研究具备××××学的合理性？当我们还没有弄清楚自己的历史与问题时，并且其研究方法还未成型时就匆匆忙忙地将研究对象盲目扩大说明了什么？建立学科是为了证明别的什么还是为了获得关于对象的客观知识？在今天我们是否首先要在此一点上作必需的反省，以使我们的学术探讨奠定在一个纯知识论的基础之上？从对象的特殊性、从问题的必然性里引出概念及其方法论是西方建立学科规范的传统。对于中国学者来说，学习西方，所必须学者即在此，而不是其某个具体学科或其具体的概念，否则就会引起悖论。例如，所谓学术的本土化、所谓文化相对主义。既然强调学术的本土化，又何必当初主动地走进别人的学科规范里就范；既然意识到必须以文化相对主义来处理学术问题，又何必当初一厢情愿地用体现别人国情的 Ethnomusicology 来命名自己的民族民间音乐研究？因此，我们必须充分意识到这一点。西方的所谓 Ethnomusicology 作为一种学科，是西方人从其历史进程的必然性中建立起来的。[①] 它既不是为非洲学者创造的，也不是为我们亚洲学者创造的，而是满足他们自己的知识旨趣而创立的，所以必然会烙上属于其文化特质的印记。这毫不奇怪：他们有 Art music 以及研究这种 Art music 的学术，即 Musicology。当他们占有了大量的非西方的音乐时，很自然地就创立了 Comparative musicology/ Ethnomusicology 来专门研讨之。因此，由于其对象拟定为非西方的、非艺术的音乐(Ethnic music，Tribal music，Primitive music，Traditional music，Nonliterate musical culture and sophisticated culture without musical notation)[②]，其任务，方法主旨必然异于 Musicology。Musicology 与西方其他学科，如 Aesthetics 或 Philosophy 一样，既可以用来研究指向西方的音乐、艺术和哲学对象，也可以用来研究指向中国的音乐、艺术和哲学对象。它不同于 Ethnomusicology 在其前面有一个前缀，即 Ethno-来限制其研究对象。这就是说，Musicology、Aesthetics 与 Philosophy 仅仅是一种研究规范，可以不要求对象一定是谁。而 Ethnomusicology 却不同，由于在 Musicology 之前有一个关于研究对象的限制词，即 Ethno-，这就表明了它的性质，即是在西方——非西方/自然民族——文明民族/先进——原始二元对立的范式里建立起来的，它根本就立基于欧洲中心主义。[③] 因此，当一切非西方的学者引入这种学术时，就面临着一种尴尬的境地：即 Ethnomusicology 是西方的学术，但不是

---

① 宋祥瑞：《王光祈学术阐微》，载《中国音乐学》，1995 年第 3 期，第 97—109 页。

② Bruno Nattl, *Folk and traditional music of the Western continents*, New Jersey: Prentice—Hall, Inc, Englewood Cliffs, New Jersey, second edition, 1973, p. 115.

③ 在西方，类似学科还有 Ethnohistory、Ethnopsychology、Ethnoobotanist、Ethnolinguistics 等。

研究西方对象和问题的学术，而是一切非西方音乐的学术。对于非西方文化中的学者来说，这就发生了自指或自我相关。所以，问题出在我们自己：是我们放弃了自己的学术及其历史——文化的必然性走进了别人学术的规范里，并且去要求别人不要搞欧洲中心主义(至于西方人是否意识到这是一种挑战[①]，以及是否需要抛弃欧洲中心主义，这仍是他们自己的任务，所谓内因是关键)，这是不可思议的。这就像在清末，西方人对我们中国男人留辫子表示不理解并嘲笑甚至侮辱一样，都是悖理的，荒谬的。每一种文化都有自己的逻辑，20 世纪以后，中国的男人们不再留辫子了，这是我们文化逻辑使然；西方人什么时候彻底丢掉欧洲中心主义，这将取决于他们的文化逻辑(至于是什么因素使这种逻辑结果产生则是另一回事)。因此，我们切勿忽视我们自己的历史与文化的必然性来从事学术，而刻意地、人为地改变什么和表明什么(我们也有学了)。同时，我们也大可不必僭越历史——文化的差异去要求他人超越其文化逻辑的进程人为地改变什么(可以在因特网，通过主题词查找并了解西方各大学民族音乐学目前的教学研究情况)。西方学术因其思维方式、经济、社会、文化发展的优势而构成对整个非西方世界的强大影响，以至我们这些非西方人错误地认为，西方的(人文)学术就是我们的学术，就是现代的学术。我们切不能在这炫目的光照下遮蔽了，我们这些被称作非西方世界的文化的特殊性、历史的进程的必然性，并对其视而不见，进而遗弃了对自己文化问题的学术视点、丧失掉了研究本己文化的能力。因此，从学术的角度说，学习西方就是学习他们制造钥匙的方法用来制造我们自己的钥匙开自己的锁，遵循中国近现代历史——文化的必然性所要求并形成的学术范式——中西比较二元论来从事我们自己的问题研究。这是我们的历史——文化天命。在这里，愚并非反对学习并研究 Ethnomusicology，而是我们不能将我们自己的东西在不分青红皂白的情况下随意地与他人的东西相混淆(所谓接轨)，而掩盖了我们自己学术的性质和任务。

第五，中国近现代的历史必然性对中国现代学术形态的规定。

这是上一个问题的延伸。中国近现代历史的必然性是什么？就是比较，即中西文化的比较，其在哲学上的经典表述就是中西体用，而其学术范式则是中西比较二元论。实际上，中国近现代的学术研究就是从比较开其端，不论是音乐界还是其他学术界皆如此。近代学者中，数王国维对此认识最深，它曾说：中西二学，盛则俱盛，衰则俱衰，风气既开，互相推动。然而令人费解的是，至今我们做了一个世纪的比较研究，却一直流于问题的争论，可就是从未诞生一个比较××学出来，反而还要从西方学术里引进比较××学。例如，西方的比较文学、比较哲学、比较教育学、比较音乐学即民族音乐学之类。这意味着什么呢？意味着我们全然失掉了对自己

① 韦慈朋：《民族音乐学亚洲化的挑战》，香港中文大学 2001 年 1 月“中国音乐研究在新世纪的定位”会议论文。

生存于其中的历史——文化的问题的敏感。我把这种对历史——文化问题的敏感称为问题意识。学术所以产生全赖对切身存在之问题的意识,否则一种文明就会失去精神向导。一种文明或一个民族之所以诞生于世、延绵不绝,就在有一种学术作为其根基。如果身为中国现代之人对当下切身的问题缺乏意识,而对西方的学术却亦步亦趋,邯郸学步(切勿误解我排斥研究西方的学术,而是强调必须有一个灵魂作为其导向和统领,没有灵魂统领的兴趣是盲目的),这问题就更严重了。这只能表明经历了一个世纪所谓中国的现代学术仍处在发蒙状态,需要自我批判和启迪。因此,对于中国现代学者来说,这个自我批判和启迪就是要自问:怎样研究中国的学问,既与古代不同又异于西学的中国现代的学问。这就必然成为中国当下的元学术问题。这是一个前提,其他一切有赖于对它的充分认识和讨论。当民族音乐学于20世纪80年代初引入以来,实际上,在我们许多著述里所渗透的与其说是西方的民族音乐学不如说是"中西音乐比较研究"的思维。例如,中国音乐学院沈洽教授的《音腔论》①、管建华教授的《中国音乐审美的文化视野》②、武汉音乐学院刘正维教授的《中国戏曲作曲技术理论研究》等等;另外,有许多学者,特别是那些沿着延安传统,以及杨荫浏所开创的道路一直努力不辍地、扎扎实实地研究中国民间音乐的学者们,例如,中国艺术研究院音乐研究所所长乔建中研究员及其所带领的研究群体就做出了很多很好的有价值的研究。他们非但不焦虑自己的工作是否归宿 Ethnomusicology,相反,却在积极地思考如何打通中学与西学的隔阂,以弥补由中西学的隔阂所造成的知识上的盲点,从中西学融通中创造一种新的研究路向和方法论,以促进当下的民间音乐研究。③ 这意味着,他们的工作暗合了中国历史的必然性,并且开始从方法论上做出反省。实际上,这种比较的思维不仅仅体现在民族民间音乐研究领域,中国其他学术领域亦然,尽管它还未被自觉地提升到学的层次。这表明,尽管民族音乐学被引进来了,但它并不能堵塞从中国近现代历史——文化的生命体中涌动出来的中西比较研究的思维潮流。一个世纪来,它实际上已成为一个心理定势。在这里,我们必须清醒地认识到,中西比较学是通往建立中国现代学术体系的一个调节性的学术范式(中西音乐的比较仅为其中之一);中国文化和历史的特殊性决定了在面对西方文化时我们与其他非西方文化不同的命运或学术任务。西方的 Ethnomusicology 的引进不应该遮蔽我们本已历史——文化——学术的必然性,相反,应该将之看作一门特殊学科包含在中国现代音乐学术体系之内且作为一个组成部分,即专门研究世界音乐——中国以外民族

---

① 沈洽:《音腔论》,载《中央音乐学院学报》,1982年第4期。

② 管建华:《中国音乐审美的文化视野》,陕西师范大学出版社,2006。

③ 乔建中先生不久前曾被邀请来我院作学术讲座,曾在一个小范围的讨论中对笔者谈到了他的这一思考。愚以为乔先生的这一思考具有强烈的代表性和普遍意义。

的生活音乐以及中国境内的生活音乐———的学术。这样它就与我们原有的世界音乐课程相融合且作为一门单独的学科而存在，不致成为障目之一叶。西方的Ethnomusicology在20世纪末的研究对象正是以World music来命名。这样一来，我们就能理顺目前的混乱：在中国从19世纪中期以来的中西文化冲突中所必然地形成起来的中西比较二元论的范式中接纳和吸收西学。

第六，我们音乐学界是否仍处在前学术阶段。

即使我们视Ethnomusicology为一独立的学科，是否需要系统地翻译西方此领域的重要文献，以资掌握其学术要旨，用来促进我们的学术研究？实际上，不独民族音乐学为然，音乐学术界皆存在这个问题，如西方音乐美学、西方音乐史，包括中国音乐史类似的学科同样须以了解西方的学术为前提，以比较的思维来对待，以中国的问题意识观照之，获得一种不同于西方人自己的研究方法论。以此观之，我们音乐学界仍处在前学术阶段。也就是说，不仅仅现在的所谓民族音乐学术界有许多基础工作要做，整个音乐学术界都有许多基础性工作要做。目前，有一种观点认为，经历一个世纪后中国对西方文化学术的了解比西方对中国文化学术的了解要多得多(这里有一个明显的误区，即岂能巴望持欧洲中心论的西方人对中国了解更多；其实在很多领域其了解也是一种点缀和注脚，如音乐中凯奇的创作之于中国古代哲学；诗歌中的庞德意象主义之于唐诗；哲学中的海德格尔的存在主义之于老子的《道德经》；德里达的解构主义之于汉字；物理学中的波尔量子论波粒二象性之于《易经》的阴阳太极图等，此已越出本题范围，故略)，言下之意是，我们对西方文化的学习任务已经结束，到了该向西方输出中国文化的时候了。这里有一种关系需明确，向西方输出中国文化并不以我们是否了解西方文化的多寡为前提，彼此并无因果性；其次，对西方文化了解得多并不等于把握到家。窃以为，我们中国的音乐学术界必须有计划地、系统地翻译西方音乐学术各领域的代表作，以作建设中国音乐学术体系之助，使我们的音乐学术达到与我们中国延续不断的历史文明的丰富性相称的发展与规模。这是中西比较二元论研究范式本身的内在要求。

第七，对西方科学主义的迷恋导致什么样的危害。

自王光祈、萧友梅以来，包括冼星海在内都主张，中国现代的新音乐必须用西方的科学方法加上中国的材料创造。这个主张对中国现代音乐文化的影响是极其巨大的。它体现在：(1)用西方的乐理概念来解释中国的音乐现象(当然这个现象开始得到了纠正)；(2)用西洋管弦乐队的编制来安排中国的民族管弦乐队。直到今天(写这篇文章之时，中央电台记者就维也纳新年音乐会的话题正在采访中国民族乐团团长)中国民族乐团的负责人在接受电视台记者采访时还坚持认为，中国的民乐队必须以现代的方式来改造以融入世界介绍给世界(原话大意如此)。其实，他所谓现代方式指的就是西方的方式；实际上，中国的乐器从音响学的角度说，它本来就不是以合客观目的性产生起来的，它无法用这种方式来规范(它大抵也只能

是一种尝试，而非改造；可选之一，而非必须）；(3)中国传统的以及民间的音乐传承方式，包括乐谱以及音乐传授都受到了根本的、毁灭性的否定与排斥。在这方面我们的邻国印度与日本则走着与我们完全不同的道路，我们的民族音乐学对此关注了多少？作为非西方民族特有的文化论题纳入了我们的视野吗？我们对这种主张以及由此带来的历史效果做过批判性的考察吗？对科学主义的迷念使我们人为地破坏了那些本属于非科学主义的东西。就像鄂西土家族的跳丧舞不能用西方芭蕾来规范一样，许多中国民间音乐同样是不能用所谓的科学主义来改造的。人文科学以及艺术具有强烈的民族文化属性：人文科学必须服从所属文化对象的限制，以形成专属于它的学科规范与旨趣（例如，所谓欧洲中心论就是与 Ethnomusicology 相适应的旨趣）；而艺术则更不能统一在一个模式之下，这样它就会被扭曲甚至死亡即它的特殊性被抽掉变得不成为其物；(4)最根本的影响还在于它已使我们心理凝固为一种看问题的定势，即误把科学方法与科学精神相混淆，以至形成了一种没有科学精神的伪科学世界观：科学方法总是指向具体的固定的规范和操作；而科学精神则是指一种态度，一种客观的实事求是的思维方式，一种并不预设什么而求知去昧的自由探索过程——有科学精神然后有科学方法。[①] 中国当代历史——文化，不仅仅学术正蒙受这种伪科学世界观的后果：用固定僵死的方法规范、代替求知去昧的自由探索（自由探索与任性所为不相类，且不可混淆，这里所谓自由包含对必然性的承受，而任性所为则根本是不理会必然性的，它逃避必然性，与必然性相对立），整个民族的心理都为之所累，受之束缚，且将互相模仿和服从当作对客观性——科学性的追求。

第八，关于知识研究的非功利性问题。

所谓知识研究的功力性亦即学术的功利性，是指我们在求知去昧之外寻找研究的理由或根据。例如，典型的例子是冼星海与吕骥反对满足个人的研究兴趣，为研究而研究的说法。为此，我们可以设问，如果抽掉建设中国新音乐这个目的，我们是否还研究中国的民间音乐（实际上，吕骥的《中国民间音乐研究提纲》[②]已经具有相当的学术独立性；这在中国是一个看起来特别矛盾的现象，这都是因为使命感始终是近代学者一个挥之不去的内在驱动力，可以说，它起源于魏源的师夷长技以制夷的主张）？即当没有目的时，我们还研究学术吗？知识研究一定要与一个外在的目的相联系吗？在中国当代学术界有一个家喻户晓，准确地说，对于中国人可形容为刻骨铭心的教义，即理论为实践服务。它庶几成为中国判断学术研究有无价

---

① 科学精神和科学方法是包含在 Science 这个概念中的两个命意，古希腊哲学家亚里士多德将我们现在视为科学精神的东西概括为：惊异、怀疑、去昧和自由；而科学方法在他所处的时代，则被他概括为演绎推理的逻辑；文艺复兴之后，又产生了实验的方法，以及归纳推理的逻辑。

② 吕骥：《中国民间音乐研究提纲》，载《民间音乐论文集》，1948。

值的一个铁的尺度:其含义是不为实践服务的理论无研究价值。可以说它是历史地形成的,其直接危害是极力排斥个人兴趣在知识研究中的关键地位,否认知识研究的独立性。很难设想,离开了强烈的个人兴趣,还有真知识可言！一个人对某种现象的兴趣往往会支配其一生的命运,他会为之摒弃、遗忘世间的一切荣辱利害甚至自己的生命,也要弄个水落石出,一纹到底——不求显达于世,也要使心中之惑涣然冰释。实际上,中国的落后在其根本处并非经济欠发达云云,而首在知识观的落后。当一个民族里以知识为要务的文人和知识分子们被功利性紧紧束缚其高贵的心灵,它还有天地境界吗？知识观反映了一个民族最内在的精神生活。它所造成的另一个直接危害是,轻视基础理论研究。其后果,不仅仅是造成我们基础理论研究的落后,还导致一个民族抽象思维能力的下降。这一点尤其体现在一些一年一度申报的省部级课题的要求中。那些与实际,特别是与某一地区的实际或目的结合紧密的课题最受青睐,最容易获得经费而且往往是相当高一级的科研立项经费;而基础理论研究,尤其是人文科学的基础理论研究却像一个弃儿,鲜有问津,或者得不到较好的科研立项经费。恩格斯说过,一个民族欲立于世界民族之林,一刻也离不开抽象思维(大意)。基础理论研究并非仅仅是得出一种成果,关键是获得那些成果的抽象思维能力或方法。没有这种抽象思维或严密的逻辑思维能力而企图获得有意义、高水平的理论成果是不可思议的。对于我们音乐学术界而言缺少的并非研究的对象和材料,而是这种抽象的逻辑思维能力。如果我们仍将我们的研究局限在为实践服务,为知识研究以外的目的服务,以目的匡整方法,或以目的大于方法的态度从事学术,我们将难以完成我们拟定的那项时髦的任务,即与西方学术对话、接轨。若欲让我们的学术走向世界,我们且先来改变我们的知识观或学术观。① 为此,我们同样须向西方学习。古希腊哲学家亚里士多德在其《形而上学》中说:“由于惊异(wonder)人们开始哲理探索,他们当初惊异于那些明显的令人困惑的现象,逐渐一点一点地积累,对一些较重大的问题做出说明。——一个有所迷惑的人和惊异的人会自愧愚昧无知,因此,他们探索哲理只为去昧。显然,人

---

① 关于中国的知识观,我们可以从古代知识的分类窥其特征。例如中国儒家的典籍或知识的集大成者《四库全书》,其编纂按经、史、子、集来分目构架。这意味着,中国古代的知识谱系所依据的是一种主观实用性原则,或主观合目的性原则。在儒家思想体系里,就是“知行合一”。凡无助于“践行”的知识是无意义的知识,与“践行”最融洽的知识最有价值。从国家治理角度说,皇帝的目的就是最高的“行”,凡符合这个“行”的知识自然就是最经典的知识。在这里,我们看到,儒家的学说与封建社会的制度的要求之间有一种内在的相适应性。儒家是从人的道德的完善性来规定知识;皇帝则是从其统治的私有性、稳定性来规定知识。一个为了其统治目的需要建造文化围城,一个为了其学说理想需要进入围城。在这种情况下,知识的独立性、自由性就遭到了排斥。所以在中国历史上大兴“文字狱”就成为一个非常自然的现象,中国古代文人很难逃出悲剧性命运亦由此。

们研究学术(Science)只为求知,而不为任何实用目的。"他认为这种不为实用目的的学术即在于自由:"显然,我们不为任何其他利益探索学术,只因为人是自由的,我们说,人只为自己存在而不是为他人存在,因此,我们从事哲理研究只为自由的学术(Free science),因为学术存在的理由就在其自身。"[①]亚里士多德将这种不假外求的、探索万事万物原因或原理的学术列为人类诸种活动的最高层次,向下依次是为娱乐的知识和为实用的知识。[②] 我们中国的传统知识观却不与此同:儒家之所尚格物致知者,虽其格者亦为物,而其所致者,却非某物是什么之知,而是某物怎样之知。如,孔子观水:"子贡问孔子君子何以见大水必观,孔子说:'夫水大遍于诸生而无为也,似德;其流也埤下,裾拘必循其理也,似义;其洸洸乎不淈尽,似道;若有决行之,其应佚若声响,其赴万仞之谷不惧,似勇。主量必平,似法;盈不求概,似正;绰约微达,似察;以出以入,以就鲜洁,似善化;其万折也必东,似志。是故君子见水必观'。"[③]显然,求怎样就不关物而是关于人。

故,孔子观水格物并非欲求水为何物之义之知(即事物的客观原因或原理),而是水的那些象征人的伦理道德义之知,所体现的是以我观物,这也是中国意境思维的滥觞。因此,在中国的思里起规范作用的不是思的独立的逻辑形式性,而是人何以为人的道德目的性。如果,思不被所思即目的规定和充实,在儒家看来没有意义,因为,它会流于无谓的形式诡辩而危害人心,这就是说,知指向行且受制于行,而行的目的在成人,例如,岳麓书院的院训:博于学问、明于睿智、笃于务实、志于成人。所以,在儒家就是为了伦理的目的求知,即求意向性的真(如孔子观水以及观玉)而蔽于物的真(Reality or First causes and principles)。且这种意向性的真又以能否躬行践履为其标准,此种知识观的经典表述就是:修齐治平,经世致用。在先秦时,专事名学或逻辑的名家以及墨家就成为儒家攻击的对象,以致在中国思想

---

① 亚里士多德:《形而上学》第1卷,吴寿彭译,商务印书馆,1983。

② Aristotle, Metaphysics, book I, 1, trans. W. D. Ross (http://www. knuten. liu. se/bjoch509/ philosophers, Aristotle);另,参见商务印书馆1983出版的吴寿彭汉译本982b14,以及亚里士多德的《尼科马克伦理学》,其中对science, artwisdom等相关概念作了详尽的比较和辨析。亚里士多德将学术定义为自由是从人的自由概念获得的。当他说人是自由的,说"人是理性的动物"、当现代哲学家卡西尔说"人是符号的动物"、当法国哲学家笛卡儿说"我思故我在"时,他们都是从方法论上来定义人,这正是人创造思想和文化的基础,是学术——文化——历史的元命题。与此相反,中国的儒家则是从目的性来定义人,最经典的话就是孟子关于圣人或理想人格的描述,即"行仁义,而不由仁义行"。这样一种路线在音乐中体现为"人而不仁,如乐何?"(孔子语)和"治乐以治心"(乐记)。故在中国儒家,目的性是根本的,目的一旦确定,则方法自然蕴含其间,无须外于目的而独立地求方法。在西方,则是将目的控制在方法里。可以说,中西文化的差异在逻辑上是方法与目的关系的差异,而这个差异的根本又生发于对人的定义不同。

③ 《荀子·宥坐》,引自《二十二子》,上海古籍出版社,1986,第358页。

史中夭折，没有构成中国文明的血脉。西方则相反，其所求者在物之知，而非人之知，即某物本身是什么，故十分强调思的技术，即逻辑形式对思的规范，以此来保证认识的真。因此，在西方就形成一种传统，即逻辑在先。所谓逻辑在先，就是指在理性里筑就一种推理的形式，这种形式本身必须是确定性的，关于事物的知识就是这种建立在思维的因果关系上的推理的结果，即概念。因此，关于物的知就是概念的真、逻辑的真。在柏拉图为 Idea，在亚里士多德则为 Form，而在西方现代则发展了一套数理逻辑符号体系以规范人的思维。① 我们往往将之贬为唯心主义，然而这种唯心主义却成就了西方人高度发达的抽象思维能力。另外一个差异是表达思想的工具，即语言文字。汉语天生是一种诗意的艺术语言，它没有西语那种严格的、独立于表达意义之外的形式规则，随意而成就表达，充分体现了中国人的追求，即意在形先，无迹可求，亦即目的大于方法。而西语则天生是一种形式化的逻辑语言：在其语言体系中，有两个鲜明的彼此独立的成分，其一是语法规则或语法意义，其二是表达意义。表达意义必须在语法规则里获得确定性其意义，即具有了语法意义的形式才被显明。这充分体现了方法大于目的，方法制约目的原则。用中国的概念，可以说是，形在意先，有迹可求。② 我们在文化传统和表达思想的工具两个方面都先天不足，如果我们再不从知识研究的功利性中彻底摆脱出来，我们能够走向世界吗(假如世界在我们之外的话)？德国 19 世纪语言学家、哲学家、教育家洪堡关于大学教育说过这样一句话：“大学的真正成就应该在于使学生有可能，或者说，它迫使学生至少在他一生当中有一段时间完全献身于不含任何目的的科学，

---

① 明末，至利玛窦带来《几何原本》。在中国学者(徐光启)将之译成中文后，中国人才意识到自己在数学上的落后。现代学者将中国古代数学体系与西方的数学体系相比较后认为，其落后体现在两个方面：第一，缺乏形式化数学语言，这就是符号体系主要以汉字来陈述。这必然导致，第二没有亦无法建立公理化思维。由于中国古代的数学偏重于实际问题的解决，因此多根据具体问题寻求各种计算方法(方法受问题即目的制约)，在缺乏符号系统的支持下必然不重视逻辑推理，结果便无法进行理论抽象。徐光启在翻译完《几何原本》之后，深感中国人由于数学体系的缺陷所导致的逻辑思维的缺憾，激呼“以数学为宗”、“资其定法，发其巧思”；并标举出一个全新的人才选拔标准：“人具上资而义理疏莽，即上资无用；人具中材而心思缜密，即中材有用”。甚而提出了一个变通的观点：数学即真儒学，是一切学问的基础与统领；欲以之替代传统的经学地位。

② 本文行之于此，不得不提到西方哲学在 20 世纪的最新形态，这就是德里达的解构主义。他对西方的语言与哲学传统作了彻底的清算，被他清算即解构的东西，他称之为“逻各斯中心主义”和“语音中心主义”。而这个正是本文认为我们中国理论思维所缺而必须学习的东西，而德里达解构主义的思想来源之一就是中国的文字及其道家传统。从此，我们可觉察到西方和中国正在走着相反的道路(实际上，这种中西之间的反向文化——思想——思维趋向在 20 世纪初的物理学的变革中就已经显露端倪)：20 世纪西方在物理学和哲学中所揭示并要求的正是中国传统源头所昭示的东西；而我们至 19 世纪末以来所追求的则正是西方文化之古希腊源头所开启的思想资源。此题属专门研究，故不详论。可参见愚之翻译 Mentel Hood 著《量子音乐论》中所作的注释，其中作了些许说明，载《黄钟》，1994 年第 1 期。

从而，也就是献身于他个人道德与精神上的完善。”[①]这段话同样揭示了学术的含义。因此，对知识研究非功利性的强调，不仅仅因其关涉学术，从深层次说，它促进一个民族健康的人格的形成。当一个人习惯了时时以功利的态度来对待世事，其道德性和精神性何在！更何况以真理诉求为鹄的学术（例如日本去年一位著名考古学家的假造文物事件就是一个很好的反面例证）。因此，当我们强调学术的非功利性时，实际上也是在强调学者必须追求学术人格（即非功利性、怀疑性和批判性）的完善化。这正是真理探求何以可能的保证，这也正是知识分子（intellectual）或知识研究这种职业异于其他从业者之终极所在。同时也是学术的安身立命之所——学术不能在为××中讨生活，学术在本质上不是任何其他事物的工具，它的理由和价值就在它（求知去昧）本身，这也正是中国文化——学术走向现代性的保证。

事实上，当前关于中国民族音乐学研究的学科身份的讨论已经触及到了中国学术界最前沿、最敏感、最深沉的话题，这就是，在接轨情结驱使下的那种将自己的问题研究和学术兴趣盲目地嵌入西方学科规范的做法与中国 19 世纪中叶以来的历史——文化的必然性对中国现代学术的内在规定性之间的矛盾与冲突。由于这种与世界接轨的情绪极其强烈，以致中国现代文化——历史的必然性对中国现代学术研究的内在要求以及中国现代学术的历史完全被遮盖。在这种强烈的与世界接轨的情结里潜伏着一种无意识的推论，即西方的学科正统、科学。我们可以把这种接轨情结看作是 20 世纪初赛先（Science）的阴魂，所以称为阴魂，在其经历一个世纪后，它已然成为现代中国学术或学人的集体无意识。它操纵着我们偏离自己文化——历史的轨迹，去借别人的钥匙来开自己的锁。并且对我们本己文化——历史——学术的必然性视而不见，甚至极力地抹杀它，以求得一种逻辑的证明，即西方的（人文）学科就是科学的，科学的就是国际性的，国际性的就是须要接轨的。这种情况不仅仅发生在音乐学术领域，其他领域亦如此。因此，上述所列就不仅仅是关于中国的民族音乐学研究、而且是发展中国的音乐学术体系乃至中国现代学术体系必须给以足够关注的几个重大问题。也就是说，从中国民族音乐学研究的批判性反思的角度，我们观察到的中西比较二元论与西方——非西方／文明——野蛮对立二元论的两种学术范式之间的差异和矛盾，以及由于我们对之缺乏认识所引起的中国学术研究主旨以及思维的混乱已远远超出了民族音乐学和音乐学术领域，而关乎中国现代学术全体。因其具有普遍性，质疑当代学术接轨情结就成了当下中国学术界难以回避的问题。

（原载《黄钟》，2001 年第 2 期）

---

① 杨淑子：《继承传统面向未来加强人文素质教育》，载《新华文摘》，1996 年第 3 期，第 154 页。

文化研究与音乐人类学[1]

管建华

一

音乐人类学(民族音乐学)与音乐学是一种什么关系?是属于音乐学框架下的一个分支学科,还是属于一种并列关系的学科?去年研究生学位班也提出相同的问题。我的看法是,它们应该是两个学科。

这次到美国,我把这个问题向威斯廉大学音乐系主任斯类宾提出。我是这样问的:你认为音乐人类学与音乐学是一种什么关系?音乐人类学对音乐学有什么突破?他说:“这一开始就是两个学科,虽然一开始音乐人类学受了一些音乐学研究的影响,但早期非西方音乐研究与音乐学领域完全是分开的。在20世纪五六十年代,美国民族音乐学家西格曾说:‘音乐学和民族音乐学都是研究人类的,没有什么区别。一切音乐学研究都是民族音乐学。’这一说法有些暧昧。在七八十年代,文化研究影响到音乐学(这里的文化研究主要指文学、文艺理论、哲学方向的研究——作者注),音乐学的人开始注重文化,如威斯廉大学有一位音乐学教授讲授的“海顿与莫扎特的文化构成”,这样的课实际上表明文化研究已经影响到音乐学的发展,现在年轻的音乐学教授偏向于参看文化研究,如后殖民批评,后现代主义等哲学,他们开始往文化上靠。所以当时80年代也有人提出‘文化的音乐学’,西方是在这样一个基础上来考虑的。可我知道,这些搞音乐学的人很少看音乐人类学的书,而且对音乐人类学了解很少,因为当今美国音乐人类学的成果非常多。”

---

① 本文内容是2000年12月在中国音乐学院研究生学位班上进行过的讲座,由黄凌飞记录整理。

(斯罗宾,2000年10月采访)。

在中国国内也同样。20世纪八九十年代,搞西方音乐史学的人认为,音乐史学的突破的里程碑便是"基督教文化中的音乐"研究。那就是说,他们也考虑到用这样一个在文化中的音乐来研究西方。但是斯娄宾的看法是,尽管有靠拢,但是两个学科距离还是明显存在的。所以,我今天来讲文化研究也是有这样一个研究目的,即民族音乐学或音乐人类学不是一个封闭的学科。按有的人的说法,民族音乐学没有自己独立的方法,它的方法是从民族学来的,从人类学来的。另外还有许多方面,如心理学、认知心理学等学科,实际上它是一种多学科的交叉。人类学的整个发展,也在受文化研究的影响(本文中文化研究是指文学、文艺理论、哲学的一些研究)。首先,我想谈谈文学、哲学研究方面的一些背景,这个在国内民族音乐学的发展方面相对是封闭的。

二

文化研究现在最突出的是后殖民批评,后现代主义,跨国资本主义。现在文学的研究是走在最前沿的,特别是比较文学,在世界所有的重点大学里,都有比较文学系。比较文学的研究,现在已经从简单的文学文本扩展到政治、经济、军事、金融、跨国文化等,因为要涉及一个话语的问题,就是说任何艺术、哲学或者是一种知识,都是通过话语来表现的,而这个话语隐藏的权利,与整个社会都是相关的,不是一个单一的现象。所以,比较文学是一种最具跨文化研究活力的学科。文学的研究现在也提出文学人类学,它对其他各方面的相关文化进行研究,其中我想提到的是现在对中国颇具影响的詹姆逊,此人现在是美国杜克大学文学系主任,其博士论文是研究文学的。他1985年到中国进行后现代主义文化专题讲座,他也接受了马克思的文化批评(马克思对资本主义的批评,对资本主义的描写,对后来的法兰克福学派很有影响),他把文学的研究与文化联系起来。北大于1986年出版了詹姆逊在北大的报告——后现代主义文化。他最早是进行文学的研究,然后走向了对资本主义的研究,如资本主义生产方式的巨大变化,后工业时期等,从文学走向对文化的研究。他认为,当今的消费社会引起大众传媒的发展,从原来语言为中心转向视觉为中心,电视、电影、电脑所具有的后现代生产方式而产生的特殊的时间性,对所有的文学艺术、政治、文化产生了非常大的影响。没有任何时候象当今社会这样标准化,人类社会历史、时间从来也没有象如此均匀的流动。他提出关于资本主义整个发展的三个阶段与文学方面相对照。他认为西方资本主义经历了三个时期,一是资本主义时期,二是帝国主义,三是跨国资本主义或多国资本主义。我认为这三个时期与西方整个文化、文学艺术恰好是这样三个对应:传统、现代、后现代。

传统(古典与浪漫)即资本主义时期，音乐建立在大小调和声体系基础上的共性写作。

现代主义：即帝国主义时期，走向一种个性写作，如德彪西，由于帝国主义的扩张，向外殖民的开始，便对“异国情调”异文化产生兴趣，进行了音乐上的实践。如他音乐上的五声性、全音阶、和声打破大小体系、强调非功能的色彩，采取异调的配置，配器上打破传统的平衡，讲究音色的分离和混合，把人声作为音色引入管弦乐写作。传统的绘画、传统的音乐讲究线条的清楚，而德彪西拉威尔把线条模糊化，走向个性化。

后现代：跨国主义时期，即后工业社会。西方在二战之后，由于信息技术的发展，产生了后工业文化，如电视、录像、录音机、CD、发射台等标准化的生产方式。有人提出“文化的商品化”、“商品的文化化”。在这一时期，共性写作、个性写作转向了解构或者多元。西方的整个音乐文化发生了很大的变化，严肃音乐作为边缘而流行音乐成为主流，这是很突出的。在西方，现在实验音乐的创作只能在大学或少数人中间出现。

这次访美，与斯娄宾交谈时，我问他：“你对第三世界音乐发展与美国音乐文化发展这一对照有何看法?”他回答说：“我不赞成‘第三世界’这一用法，中国的情况与非洲、东南亚都不一样。中国的音乐文化发展是由政府来运作，而美国音乐文化的发展是靠经济来运转。作为音响工业，即文化工业，在整个社会的文化发展中占有非常重要的位置。美国录音公司不在本国而在欧洲去录交响乐，这一部分占3%，世界音乐(即各国民族音乐)占3%，90%为流行音乐。”我认为非常有意思的是，在这个后殖民时期，某些人依然要把人家古老的东西拿来，以此发展中国的交响乐。交响乐作为文化的一个产物，它已经在某种格式里到了一定的饱和的地步。就如同说，钢琴作品的创作已经有了李斯特、肖邦，超越的可能性几乎是没有的了，否则，西方的音乐为何要从有调性到无调性，那就是这种原有的结构，已经被解构了。虽然我们不排斥也仍然可以按西方传统、现代音乐音响的结构方式创作不同的“中国音乐风格”的作品，但这种结构方式在西方是以一种“过时”的方式定位的。斯宾格勒曾说：“文化是有兴盛衰亡、春夏秋冬的。”每一个文化，只要是有机的，都避免不了这种必然，而我们往往把别人的过去，作为我们未来发展的唯一标识，这是一个单一文化中心传播论的后殖民的事项。

作为音乐创作的一个后现代主义代表，詹姆逊提到了凯奇。凯奇是勋伯格的学生，他认为，传统共性写作是一个旧八股，勋伯格序列音乐是一个新八股。他要打破这种框架，凯奇的4分33秒，本身就是对原来音乐概念结构的消解。瓦列兹也曾说过：十二音限制了我的表现。这些思潮意识的出现，很快就把原来对音乐的界定解构了。当然有一个美学上的问题，因为我们知道，传统中的自然科学发展是确定的，一切都是非常精确的，而后现代是不确定的，在自然科学的发展上也是如

此，如模糊数学的产生等等。原来的绝对走向相对（牛顿讲绝对，爱因斯坦讲相对），从因果走向概率，从决定性走向随机性。人类在认识世界时，自然科学是走在最前面的，自然科学认识自然就反馈到哲学，然后到艺术。由此，凯奇自然有他的美学原理，混沌的、无序的理论在他的很多作品中都有所体现。他认为，在传统美学中，我们对作品有一个期待视野，有一个预定的结果。作曲家，演奏家及作品都是预定的，而随机音乐、偶然音乐打破了这种预定。如果说我们的期待与结果是一样的，实际上产生的信息量是最小的，因为一切都是在预定当中，但反之，结果会是怎样的？如一则笑话，它的结果越不能预定，越是哄堂大笑，产生信息量也越大。

后现代对很多传统进行了解构，《19世纪西方音乐文化》一书中提到"噪音问题不是一个音乐的而是一个哲学的问题"。我认为很有道理。亚里士多德的形式逻辑对西方文化占据了两千多年。音乐中，从动机、文本、总谱结构，到音乐是流动的建筑这样一些我们认为天经地义的确定的概念，在凯奇这里被消解了，他使西方音乐这种传统形式逻辑的正统性、这种唯一的垄断性被放弃了。

凯奇之所以如此，也是由于后现代和其他文化的影响，如中国的道、禅。他接受过日本禅、佛学的理解，凯奇对历史的贡献，使得20世纪的音乐不可能不研究他。虽然他是在严肃音乐方面进行的解构，关键是他在观念上的变革。历史上，凡是在作曲或是表演上有重大贡献的音乐家，他们在哲学上是很有造诣的，有着思维的训练，而这在中国的作曲家中，他们没有能够提出自己独立的概念，能够在文化、传统的基础上，在深深地了解传统上，提炼出自己的思想。所谓反传统，并不是不懂传统而去反对，恰恰是要真正理解才能走出来。

后现代的问题已经影响到整个全球。当今，第一流的思想家没有不研究后现代问题的，至少这是一个可以分析的文化概念，并不是说我们在中国要想推行后现代主义。我们是对它进行研究。这个问题与郑苏也交谈过，有人认为应拒斥后现代主义的研究，但他们没想到，原来中国所有的学术在近现代都是受西方的影响。后现代对西方自我文化的反省与批判相当尖锐，而且可以说改变了原来工业文化发展的方向。就这点来说，我们有些人还处在麻木、无知的境地，还在捍卫人家的过去。

后现代对工业文明以工具理性为主的文化结构带来的诸多问题，如生态的破坏、政治经济的非人文化发展以及重新反省现代文化思想观念的错误方面提出了批判性的思考和探求新的文化整合和建构。最近教育科学出版社的两本新书《全球化与后现代教育学》、《后现代课程观》(2000)也是这一文化批判在教育方面的反映。如作者E.多尔运用宏观综合的视野提出了系统开放的课程设计的新的文化整合，批判了西方受工具理性所支配的课程观念和课程体系，教育与课程成为现代工业生产体系的一个环节，被彻底理性化了。这些也可视为是对目前中国的音乐学院教学体系的一种批判。

这些文化研究的方面对音乐人类学、民族音乐学研究的影响是非常大的。斯娄宾曾写过一篇文章，名为《亚文化之声——西方内部的各微型音乐世界》。实际上，20世纪80年代人类学界已经开始转入西方本土的、家园的人类学研究。斯娄宾等学者研究西方内部的亚文化，转向西方内部的研究也属于这样的趋势。斯娄宾提出了几个概念：超文化、亚文化、交互文化。把早期民族音乐学研究自然民族扩展到从古代到现代，从非西方到西方这样一个研究领域，这种文化变迁的研究是从20世纪70年代开始的。

文化研究也是从中心到边缘，从边缘走向中心，要求对话，如第三世界与中心的对话；以男性为主体的社会中，女性在整个人类生活中便是处于边缘的，也出现女性主义的研究。有一句话：创造性来自边缘。我们看到，20世纪50年代以后，西方整个专业性并具有创新性的作曲家，他们的很多思想及音乐质料都是从第三世界，非西方来的，包括凯奇、克拉姆。

文化就是这样，主流有时可能是一种从众的或是庸俗的，往往知识分子或者作为边缘人则保持自己独特的个性，特别是在工业化、标准化时期。

三

最近有一本书《语际书写》(1999)作者刘禾，现为加州伯克利分校比较文学博士，该书副标题为“现代思想史写作批判纲要”，值得音乐学者阅读、借鉴。在2000年5月的《读书》中，刘禾写有一文《欧洲路灯光影之外的学术路标》，其中提到对当今整个西方学术产生重大影响的三本著作。《东方学》(1978)、《白银资本》(1998)、《黑色雅典娜》(1987)。我看了以后，感到非常震惊。古今人类在思想上对历史的重新理解，真的可能会对未来产生很大的影响。《黑色雅典娜》的作者伯纳尔，此人是研究中国问题的专家。1987年出版的这本书，在西方引起轰动。为何在古希腊的文明之邦雅典娜前加以“黑色”二字呢？伯纳尔经过考证，认为古希腊的语言文字有一半是来自非洲闪米特语。这一下就把欧洲给震懵了。对文化的研究出现了新的视角，其实并非在于历史将文明某一事象归于另一文化，但是伯纳尔确实有证据对全球文化进行重新认识。

《白银资本》虽是一本重视经济全球化的专著，但其思想非常有意思。为何翻译为“白银”呢？在我们对世界经济体系的观察中，有的认为世界经济体系是从欧洲开始的。但是根据从1400—1800年的研究，突然发现在西方资本主义存在之前世界早已有一个体系，那是东方，中国、印度、亚洲……当时哥伦布发现新大陆——美洲，欧洲每年从那里挖掘大量的白银，运往欧洲，而欧洲与亚洲的经济交往，它不是用商品来支付，是用白银来进行。这就证明经济力量的薄弱，它是一种贸易逆差。

亨廷顿的《世界文明秩序的重构》中也提到18世纪前中国的经济。实际上西方的成功并非是最早的成功。而今天亚洲本身这样的一个体系,对全球的人类历史、经济发展也显现了另外的模式。社会学者马克斯·韦伯的观点是儒家文化对整个资本主义发展完全是一种障碍,中国不可能在这样一个文化上去发展,只有全部否定。但是,20世纪60年代以来,亚洲四小龙的蓬勃兴起,恰恰是在推行儒家文化的基础上发展了他们的经济。《白银资本》的作者在书前言中提到,对历史前言并不是简单的回顾,不是走向欧洲中心论或中国中心论,他认为对未来整个经济发展的模式应进行多样化的思考。这里有几句话我认为对我们音乐特别有启发。"中国和亚洲其他地区历史上的成就,不是基于西方方式获得的,亚洲近期的许多经济成就也不是基于西方模式获得的,因此,中国人和其他亚洲人没有必要照搬任何西方模式或其他模式,他们能够安排自己的道路。现在没有必要把西方方式作为唯一能够摆脱目前经济危机的方式来取代自己的方式,相反,中国和亚洲其他地区依靠与西方不同的方式来解决自己的问题,不是弱点而是优点。"在此作者提出一个相反的思路和观点,我觉得是我们中国音乐界从没思考过而今天特别值得思考的历史问题。

《东方学》(1978)一书的出版可以说是整个后殖民理论的一个奠基石。"东方学"的含义是指当时英、法最早开始的东方研究。用西方人的眼光去看东方,愚昧、落后、异国情调。萨义德的"东方学"有三个含义:一种学术研究学科;一种思维方式;一种权力话语。他把原来20世纪以前所有对东方研究的西方人都作了批判性的表述,认为对东方的研究是用一种西方人的眼光来评定,深刻揭示了西方对东方的压迫。这样一种研究,使西方对自我的研究起了一个非常大的转变。

后殖民问题在20世纪八九十年代的中国文化批评中,也开始出现一些势头,而且有些方面是非常具有启迪性的。比如,我国电影界的张艺谋在西方拿奖之后,文学界对此做出了一些批评。他的大多数影片中国最丑陋的一面,那种原始情调、异国情调,完全是他者眼中的东方,这些电影创作是否在西方的一种暗示鼓励下?大红灯笼为谁挂?这是否就是中国的整个民族精神?我想不会全是,至少不是主流。一个民族能够顽强地生存几千年,这个文明一直没断裂,它本身就具有一种内在的精神,而某些事项只是一个文化的表面形式,根本不能代替本质。当然,作为后现代时期,张艺谋走向国际,而且取得了所谓国际性的地位,有相当的影响,这是一种方式。但我认为不要去走这样一种"唯一正确的道路",对这个问题文化批评是很深刻的。中国的整个音乐发展,是不是靠西方来裁决?靠国际来评定?实际这里的国际应当解构,它指的是西方,这就像我们的民族乐团到欧洲去演出,走向了世界,走向了哪个世界?阿拉伯、非洲、欧洲、拉丁美洲?中国的音乐发展由此形成一种依赖,我们的进步、成就务必需由西方来认可,某某某在国际大赛中获得空缺几年的大奖,被我们终于拿到了,中央台大肆宣传。获奖并非坏事,但为何要把

这样一个事件作为特定的，全中国的音乐学院都需要为之效仿的模式。我觉得这是一个后殖民时期，我们自己有时候非常的盲目，忽略了不同文化的不同成就模式，这也是20世纪中国音乐发展非常困惑的一个问题。我个人为此写了不少文章，我并不是否定西方整个文明的价值观，而是把它作为多元中的一种，把它放于合适的位置。我们应有自己的看法，如果我们的音乐家都是有一点思想的，那便不至于这样的盲从，这很重要。

这次访美，在哈佛燕京学社讲座时，用了一个文化并置的方法，中国人有如此强烈的荣誉感，对于音乐学院的师生来讲，国际获奖，喜报一出，那便意味着音乐学院的位置上去了。获奖者马上可以提工资、评职称等。换一个角度，如果中国人搞一个国际京剧比赛，美国人获奖回去，美国有关部门是否会大肆报道"为美国人民争得了荣誉"，是否有这样的概念(哄堂大笑)这个举例，说明跨文化交往中我们中国音乐与西方音乐批评标准是一种讽刺性关系，是不平等的。在我们的文化发展中，不是说要拒绝西方。后殖民揭示了一个最深刻的问题，即东西方文化发展的不平等，还有就是主客观的问题。因为东方人历来便是作为被研究的客体，是被研究，是一个物体，不具有说话的权利，但不管西方民族音乐学怎样发展，它不能代替我们主体的发言，这是非常明确的。

四

关于哲学，传统音乐学的哲学范式是西方形而上学的一个哲学范式，这种音乐学在中国仍占有统治地位，其理论、实践就是当今国内几乎所有音乐学院的一个根本基石。民族音乐学在中国的音乐学院出现，的确与之有一个很大的冲突。西方整个哲学，一是本体论、二是认识论、三语言转向。本体论是古希腊时期的哲学，认识论以笛卡儿"我思故我在"这样一个近代哲学思想开始的，黑格尔走向了古典哲学的终结。语言学的转向，是在后来越来越觉得哲学把人文排斥在外，而完全成为一个纯自然科学的理论研究时出现的改变。语言学转向，实际上就是现象学、解释学的出现。

我觉得当代人类学是转向现象学与解释学的。胡塞尔的现象学是要把所有原定的理念"悬置"，不要先入为主，而要面对实地去考察，去面对它的语言，去发现它的语言世界，这就是语言学转向。语言是一个世界观，你对一个民族的语言思维不了解，那是不可以的。在20世纪，中西方的对话中有一个非常大的问题，就是把对话作为一种简单的对应。法国学者写过一本书《迂回与进入》，他认为，文化不能简单对应，否则极易犯错误。因为文化是一个意义网络，不是一个简单的符号，在文化的比较当中，必须要有整体的概念，我们在20世纪犯的最大毛病就是对不同的文化进行简单的对应，话语形成一种霸权，用西方话语的真理去压迫东方，实则我

们现在仍处于“东方学”的语境里。本土的民族意识、文化受到一定抑制，在此，我并不是说学术要去反压迫，世界有各种各样的方式，我们目前面临的情况是对20世纪很多问题都应进行反省，如“五四”问题，林毓生教授认为“五四”虽是反传统，其实也包含最根本的传统，“五四”为什么提不出多元的概念？为什么要一边倒，“打倒孔老二”？我们的传统有何问题？我觉得问题就在于传统的“一元论”。我并不是要对“五四”提出否定，但我们对自我的批判是非常重要的。“五四”时期，严复翻译了一本书《天演论》，最近《读书》有一篇文章，是美国教授史密斯写的，他发现严复的翻译与原著《进化与伦理》的意思完全相反，严复在当时中国那样的政治背景下，为了唤起中国对外的反抗意识，对文本进行了一种误读。

目前，中国的民族音乐学相对单一，我们与人文社会科学的前沿没有挂钩，没有多学科的参照，这是由于原来传统音乐学强大的习惯势力。我们只研究音乐形态，或者把中国音乐放在民间的这个层次研究，或者放在西方作曲技术理论的具体形态研究，再或者建立一个所谓国际标准来作为我们音乐文化发展的标识。近现代中国人在接受西方认识论这样一个哲学基础上的音乐学是一种对与错、高与低的划分，由此就出现对立、打倒。我们应该转向对不同传统文化现象的解释，传统的创造性转化。

民族音乐学最伟大的一点，不是相信那种已经既定的概念，重新界定概念。而是要对实地文化现象进行考察。但民族音乐学的发展也存在这样的问题，也就是人类学面临的危机。20世纪70年代，吉尔兹的解释人类学为美国人类学的发展提供了新的路径，因为后来发现人类学对所谓客观的调查实际上都带有主观的眼光。我们现在的民族音乐学存在这样几个问题：第一是学科的单一性，第二是主客观问题，我们去研究民间音乐往往只是客观的描写，而没有想到主位的、圈内人自身的看法，它是作为一个主体而存在、不是客体，我们应了解他们是怎样看这个世界的。第三是民族音乐学缺乏主体文化思想和哲学思想。我们研究的中国音乐与哲学、艺术、文化、历史是没有关系的，对传统音乐、本土音乐的学习，仅仅是作为一种素材，而不是作为一个整体的人、整体的文化、整体的音乐来考虑。第四是音乐形态研究的局限。现在都是按照西方的旋律、音程、和声、调式这些概念，用西方的话语直接去对应，中国人在音韵方面是非常独特的，一个声音出来后，如在音色、力度、时间上我们的演奏、演唱是要发生变化的，从音位学角度看是复杂、变化多样、有不确定因素的，而西方的钢琴，一个音出来其音位基本是确定的。如果从音位学来讲，简单地把中国音乐当作单音音乐，那实际上就是简单的对应。汉语中声调不同，字不同，意义也就不同。音乐也是这样的，如果按照西方的方式，单音、复音概念简单去对应，那中国音乐从时间、空间上边横移到了欧洲中世纪以前的单音音乐。第五是解构、建构的问题。解构，不是说完全去否定西方音乐，但要把它的有限性指出来。西方的音乐学是在自己的文化上建立的范式，它适合对自身的文化

进行研究，作为普遍性的原理，我们是要怀疑的，这是民族音乐学最大的一个任务，应对西方音乐学的观念进行反省、批评。

五

这次到美国，看到一本书，作者是布鲁诺·内特尔，书名为《中心领地的游览——音乐学院的音乐人类学反省》(1995)。内特尔在音乐学院生活了五十年，搞民族音乐学四十年，他认为民族音乐学如此吸引他，是因为这样几个原因：一、我听到了从未听到的声音；二、没有任何现成的价值判断；三、学到了一种把握音乐文化的切入点，怎样综合理解一种音乐文化；四、重新评价自己的音乐文化。人本身的认识发展不是一个独立的我，往往要通过他者对自己进行重新认识。这本论著就是从圈外人的方式来研究西方的音乐学院，他提出从四个方面来考察音乐学院。

他提出的问题，其中心就是对音乐学院这个范式作了一种批评。内特尔曾在印度、伊朗、美国印第安部落做过很多文化考察，对文化的相互认识也是西方人类学发展的一种并置法，从另外一个角度批评自己。再有，“变熟为生”，换一个角度，用生人的眼光看待自己，做出一种批评。该书分为以下四个部分。

1. “大师的履历”。音乐学院在某些方面就像是入世与出世之间的一种宗教体系或社会体制。每一个音乐学院的社会成员，要求描述西方艺术音乐，说出伟大作曲家的音乐——如贝多芬、巴赫、莫扎特、舒伯特等，有大型表演声势构成的伟大作品，如歌剧、协奏曲、交响乐。它创造了音乐学院的思想观念，具有宗教文本的诸神。仪式以及仪式成员和教士制订的社会法规。

2. “音乐家的社会”。音乐学院社会群体他们自己进入相对权力系列的方式：教师／学生／管理员；表演与理论；弦乐与木管；演唱与演奏；最重要的是控制者和被控制者的关系。在这些群组中张力与合力和等级制度的重要性反映着美国社会类似的特征。

3. 音乐学院是“各种音乐的汇集地”。音乐学院作为潜在的所有音乐聚会的比赛场地，讨论音乐的混合方式，就像在一个熔炉中，或保持他们分立的身份特点，就像一种马赛克(装饰)，勾画出20世纪全球社会中音乐学院和各种文化相互关联以及各种音乐相互作用关系的平行线。

4. “节选的曲目”。以某些方式观察音乐学院社会，他们是以西方古典音乐作品为其解释范例。音乐学院体制与之的音乐曲目就像是一种它自己的社会类型，具有各种功利和相互作用关系。它的目的看上去就是运用音乐声音和行为去界定一种权力艺术、音乐感觉的概念。

内特尔以“火星人”的圈外人角度，对音乐学院的“民族志”做了并置法的文化批评。他所指的西方古典艺术音乐体系的体制是音乐学院的核心，也是工业文明

体制结构的反映，只要以非西方和后工业、后现代文化观念加以对照“并置”，音乐学院所具有的伟大普遍性便界定为一种过去时代文明象征的人类音乐文化和一种特殊的音乐制作（理性工具主义特征）和音乐社会结构方式。然而，这种方式在今天中国被尊为一种普遍性的音乐神话和音乐殿堂的“中心领地”。

我还要提出的一个问题，便是“新音乐”。这个概念也属于一个后殖民批评的范畴，只要是和西方结合的东西，都称为“新音乐”、“新文化”。如果我们倒过来，为什么西方人看我们的东西，对他们却不是“新”的，却觉得是异国情调、原始的，这本身就是“东方学”所揭示的一种不平等关系。2000 年 2 月去德国布莱梅大学，我也向他们提出几个问题：我们中国人经过几代人向你们的艺术、音乐文化进行系统的学习，我们了解西方音乐，但你们西方人了解中国音乐吗？你们西方人在不懂中国语言、哲学、艺术、文化、信仰、宗教……的前提下，你们能理解中国音乐吗？他们不理解。同样，我们中国人学习中国音乐是在中国语言、哲学、艺术、文化等的基础上作出的理解吗？我们自己是否把自己的文化扔了？有一部动画片《人猿泰山》，主人翁泰山他在以猿的形象标准参考下的“自惭”心态，在二元对照下自己形象的“丑陋无比”，便是文化身份丧失的一个极形象的例子。中国文化目前仍面临这样一个问题。

对主体的关注，也是民族音乐学研究存在的重要问题。比如说，中国人对西方可以进行自己的解释，西方人也可以对中国进行解释，这种解释实际上就是一种文化的对话。解释学，在西方发展很多年了。迦达默尔提出：真理是什么，真理是理解的一种方式。“盲人摸象”的故事似乎很好笑，其实不要忘记，我们每个人都有这种局限性，这种局限性是不可能避免的，当我们每个人都不可能看到事物的全部的时候，他就是在“盲人摸象”，而不同人摸出来的不同部分，就构成了历史的“真实”，“偏见”构成历史。解释学就是对不同的偏见进行它的存在的解释，包括我刚才对为什么中国人有后殖民这些问题，也是一种解释。我并不是把自己看法作一个唯一的真理，或者我是正确的，但是我从某一特定角度来进行批评的。我觉得当今中国音乐最大的一个问题就是在文化上没有形成一个与西方音乐真正公平的对话，真正的批判，真正的肯定。

六

在哈佛大学，我与青年作曲家梁雷交谈时，他向我提出一个问题：你觉得中国音乐究竟应如何创新和发展？我说：在 20 世纪中国这个殖民和后殖民背景下，中国人就不敢提几千年中国音乐对世界有贡献。我们只有说自己落后，没有贝多芬，也无莫扎特、肖邦……用别人的一个成就模式来评价自己，中国音乐最关键的是要有一个重要的转折点：必须要认清几千年来对世界音乐的贡献是什么。也就是说，

你的文化个性是什么？你不同于别人的在什么方面？中国的作曲家究竟提出了什么不同于西方音乐的新的概念？文化的发展必须要有延续，要有新的变化。如果没有自身文化认识的一个起点或立足点，没有对自己传统的深入学习了解，谈什么"推陈出新"，非常荒唐！

中国的音乐人类学研究在思想上要丰富起来。当今文化研究在许多方面就已经提出了很多思想上的东西，如在当代文化、跨文化、大众文化、边缘文化和亚文化、文化中蕴含的权力关系及其运作机制以及跨学科、超学科甚至是反学科的态度与方法等方面。目前，音乐人类学在中国确实非常弱，尽管在中国音乐学院还有这样一小块领域，有这样一个氛围。作为一个学科发展，我们还有很大问题，一是对西方音乐人类学的经典著作没有翻译；二是没有专门的刊物；三是没有教材。音乐人类学虽然在 20 世纪 80 年代进入中国，但很多理论仍是国外 70 年代以前的，这个距离是很大的。

总的来讲，在美国，人类学在小学、中学、大学的课程中都有反映，教育人类学也极为普遍。在中国，目前这些似乎都是属于较边缘的，但我相信"创造性来自边缘"，边缘也可以走向中心。希望大家有机会都去涉及一下当今文化研究的成果。尽管在座的各位研究生们大多是搞其他专业的，但我觉得，一个人如果没有思想，那他只是在复制别人，中国非常需要更开阔的思想来看待世界，看待自己。

(原载《中国音乐》，2001 年第 2 期)

西方城市音乐人类学理论概述

汤亚汀

城市与城市化。根据联合国人口基金会的报告，到2005年，世界人口的大多数都将生活在城市，城市自然日益成为音乐活动的中心。城市是财富、权力、教育、各种社会群体以及音乐文化赞助制度集中的地方，具体而言，城市里商贾云集，金融与政权机构林立；各种类型与层次的教育机构鳞次栉比，既培养着专业人才，也造就了无数的爱好者；社会群体多元并存——富人与穷人，中产阶级与工人阶级，主体民族与少数民族，本地人与移民，男性与女性，成年人与青少年——并且互相影响；对音乐文化的赞助则来自企业或政府部门。①

许多城市也是移民的汇聚之地，造成了民族、人种、宗教及文化的多元性，而各个社会的互相交流、影响、混合也造成了文化涵化、及各种音乐的杂交，音乐生活跨越社会经济、宗教和民族的界限，活跃在城市生活的公共空间里。

城市化，尤其是新兴的第三世界国家的城市人口、现代技术及大众媒体的迅速膨胀，对20世纪文化和社会结构影响的深度和广度是空前的：稠密的人口和现金交易，大众娱乐新形式从卡拉OK到MP3网络音乐的发展，以流行音乐为主体的商业化的音乐工业，及其无处不在的音乐产品和大众媒介产品的市场，更重要的是城市居民每天接触到五花八门的意识形态、音乐风格和媒体话语，产生着多元的社会认同、审美意识以及文化融合的体裁。②

还有所谓的“第二次城市化”，即城市变成多元文化中心的过程，美国音乐人类

---

① Manuel, Peter, “Popular Music”, *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd *ed.*, MacMillan, 2000.

② 同上。

学家内特尔有如下论述，并以世界一些大城市为例：

第二次城市化，即是作为某一特定文化中心的城市如何变成多元文化的中心；或从一开始就是多元文化的城市中心(如差不多是在20世纪发展起来的某些非洲城市)是如何确立起来的。虽然肯定有些欧洲城市——如维也纳、伦敦和伊斯坦布尔——曾经、并继续履行多种文化功能，并在20世纪前夕聚集了若干原本会是独立的社会；但城市快速发展，联合起来作为各社会群体对峙的地点(这些群体有近期来自国外的、或来自农村的移民)，则基本上是19世纪末20世纪初的现象。最特别的城市如墨西哥市，其巨大发展是内地人口涌入的结果；又如拉各斯，是由构成尼日利亚国家的几个少数民族群体同来自西非其他地方的劳动者以及欧洲人结合而成的；底特律，19—20世纪之交经历了南方高原白人贫农、前南方邦联各州农村及种植园黑人、欧洲尤其是东欧国家许多移民的涌入。所有这些少数民族群体都曾部分地保持过独立，同时相互之间又确立了冲突、合作与交流的关系；每个群体内部往往又再分出几个部分，不同程度地信守昔日的习俗与价值观。

西方影响与文化一体化。第三世界的城市化进程中一个最常见的因素是西方的影响。正是这一影响促成并推进了这一进程。欧洲自19世纪初工业革命以来，以其强大的经济和军事力量为后盾，开始了对全世界的扩张，将西方的技术、经济体制、政治体制、乃至意识形态和文化艺术，推行到世界各弱势民族，形成了一种“全球工业文化”，即以西方价值观为楷模的全球文化一体化。而近年来的全球经济一体化也强化了这一全球文化一体化的进程，形成所谓的文化“全球村”现象。就音乐文化而言，无论是当初随着西方资本输出、殖民、传教、军事入侵而来的西方古典(或艺术)音乐，还是今天借助音乐工业、跨国公司、大众媒体(电视、广播、音像产品、因特网)而风靡各国的西方流行音乐，都是文化一体化这棵大树上结出的果实。这两颗果实还留下了它们变异的种子，即用西方作曲技法、西方乐器表现各国音乐的“民族乐派”(这里借用19世纪西方音乐史中的这一名称)，以及用西方和声、摇滚节奏、电声乐器、电子合成器等表现手法的各国流行音乐，后者虽也借用“世界音乐”这一名称，但却是西方化包装的世界流行音乐，是西方音乐工业的新产品，跨国唱片公司的新卖点。西方流行音乐及世界流行音乐，都是当今“工业跨文化”(industrial intercultur)的产物。① 再套用美国音乐人类学家斯罗宾的术语，我们今天所面临的无可争议的现实是：西方音乐这种强势文化已成为一种国际(或世界)“主宰文化”(superculture)，而各国传统音乐这样的弱势文化则成了国际上的“亚文化”(subculture)。

然而全球经济一体化，却带来了世界政治多极化的局面，在许多国家出现了民

① Slobin, Mark, “Micromusics of the West: A Comparative Approach”, *Ethnomusicology* 36(1), 1992(摘译参见《中国音乐学》,1994年第1期)。

族认同、文化认同的潮流，即寻求自己民族、文化的标识，以证明自身存在的价值，不至于为经济一体化的潮流吞没、而成为大国强权的附庸。在这一认同的潮流中，人们发现音乐是一种很有特色的标识。

城市音乐人类学。有趣的是，历史音乐学历来一直全力进行城市研究，但却并不经常声明这一方法。（因城市一直是西方作曲家、表演家活动的中心，故历史音乐学一直以城市为其背景。）历史音乐学研究城市，也将其作为传统延续的单元，涉及城市机构，如学校、教堂、宫廷、音乐厅、音乐家社团在发展传统中的作用。[①] 这方面也是音乐社会学研究的内容。

音乐人类学则长期专注于农村而忽视城市，主要研究民间、乃至原始部落的音乐。即使涉及城市，也主要专注于城市飞地怎样保存了道地的农村传统或古代宫廷音乐。60 年代以来逐渐有了城市研究，研究民间音乐的城市问题，如北美城市背景中的布鲁斯（如《城市布鲁斯》：Keil，1966）和爵士乐以及城市化的移民民间乐团；同时也有研究非洲城市音乐当地音乐家以及结合非洲传统和西方因素的流行音乐的。[②]

面对城市音乐文化的急遽发展和城市各族群日益受到现代西方音乐文化的影响，“音乐人类学家近来想撤出在孤立的农村‘田野’工作，加之分支学科城市人类学的发展，这一切都激励我们的领域开始全力以赴地研究城市环境。这种新的倾向同接受流行音乐为合法的研究有很大关系，但也离不开对游离于各文化间、各民族间、各社会背景间的移民及其音乐日益增长的兴趣。”于是一门分支学科城市音乐人类学（urban ethnomusicology，或译作城市民族音乐学）便应运而生。

关于这门学科的研究范围，内特尔早在 1978 年的专著《八城市音乐文化：传统与变化》中明确指出过，即是：亚非及美洲国家现代城市中传统音乐的命运；在向现代（基本上是西方化的）城市生活变化过程中，传统音乐文化所起的作用；传统音乐文化与西方音乐文化的相互影响（包括音乐风格和音响，涉及文化背景及人的行为）；各个社会阶层的音乐，有古典、民间和流行音乐等，以及这些音乐之间的相互影响及比较研究，还涉及各种文化中对其多样化音乐的分类；研究分析——并以城市音乐民族志记录——城市音乐生活、音乐产品及其生产者、消费者和音乐行为；以及一些实用的问题，如面临现代化如何维持传统，城市学校的音乐教育等。

该学科研究的中心问题之一是西方影响。内特尔将这一影响划分为“西方化”和“现代化”。“西方化”是指将传统音乐改变为西方音乐体系的一个组成部分，即

---

① Nettl, Bruno, ed, *Eight Urban Musical Cultures : Tradition and Change* , University of Illinois Press, 1978.

② 同上。

采用西方的乐器、和声、记谱，受西方影响的旋律、节奏、音准、发声法，以及其他音乐结构和行为参数。“现代化”是指，虽然也采纳了一些西方因素，但保留了传统的本质，成为当代世界及其各种价值体系中的一员。这两种变化都产生了音乐风格和文化中西方因素和传统因素的混合。还有一种混合介于两者之间，即文化融合(syncretism)，指两种文化中相似或亲和的因素的结构，由此形成一种新风格。流行音乐是上述各种混合的最突出的领域。有时甚至是多种文化的混合。连欧美流行音乐都加入了这一潮流，如结合了西方古典、民间、美国黑人(甚至非洲)和拉美等多种因素。

内特尔在其后两部著作中，进一步论述了西方影响之下全球音乐变化的类型和规律以及反应类型(1983)，西方对各大洲音乐的影响以及全球对西方影响的反应的规律(1985)。1991年他又作了重要补充：

> 音乐人类学的目的是调查这些群体如何使用音乐达到自己的目的，其音乐风格和曲目、音乐行为以及关于音乐本质和功能的思想，如何在城市化的过程中发生变化。主要有三种研究，即：农村民间音乐(主要是欧洲的)被带到城市后的命运；亚洲古典音乐在现代化的城市环境中的命运；以及流行音乐体裁从其他现存的音乐风格和体裁的结合中的确立。一般性理论的文章不多，但发表了一定数量的关于方法论，尤其是关于田野工作方法和阐释的文章。在进行这些研究时，音乐人类学学者尤其意识到了音乐作为文化标志的重要性，即作为一个族群用以表达自己区别于他群体的独特性的东西，用以实现群体聚合，但也用作不同文化间交流的手段。至于音乐如何受整个城市环境的影响，上述这些学者尚未得出一般结论，但是已研究了这种环境中某些组成部分的影响，如流行音乐的发展；媒体的影响；不同文化群体间的密切关系和对立；专业化的发展。对城市文化日益增长的兴趣，加强了几十年来令音乐人类学学者着迷的上述问题。

城市音乐人类学20世纪90年代继续发展，有许多方面已涉及到后现代理论。内特尔的高足波尔曼在《世界音乐揽胜》①一书中以欧洲城市——尤其是维也纳为例，作了理论概括，主要如：维也纳音乐的特征表现为传统性(大音乐家的曲目)、边缘性(外来音乐家)和多元性(多民族和多种类)；音乐会是城市音乐的产物，这一表演形式强调音乐本身，终止民间或宗教仪式和社会行为，同时却产生自己的仪式(服装要求、程序、批评式鉴赏)，也是产生专业化的明星及其炫技神话的场所。此

---

① Bohlman, Philip V,“Europe”, *Excursions in World Music*, Prentice Hell, 1992(译文参见《中央音乐学院学报》,1998年第1期)。

书其余各章论述某一地区音乐时，也各以一个城市为例，如加尔各答、德黑兰、上海、东京、芝加哥、匹茨堡等。此外，关于非西方城市音乐研究中的佼佼者，如沃特曼对尼日利亚伊巴丹流行的"居居"乐的研究①，图里诺对秘鲁利马的内地移民音乐研究。②

斯洛宾(1992)进一步从西方社会中的移民亚文化音乐来探讨城市音乐，提出一系列理论框架：亚文化(subculture)同主宰文化(superculture)、跨文化(cross-culture)的关系；大众文化研究中对全球文化经济的景观研究体系，即人口景观、技术景观、经济景观、传媒景观、意识形态景观；阶段、族群性、社会性别、年龄等后现代参数；亚文化活动的三个领域(选择、亲和、归属)；亚文化的运转模式等。③

随着研究城市中不同的少数族群的音乐传统，人们开始承认：(1)国内存在着多元性的文化(即斯洛宾所谓的亚文化)；(2)存在着跨族群、跨社会——经济、跨不同时代的通俗音乐和媒体音乐(即斯洛宾所谓的工业跨文化)；(3)所有这些传统相互存在关系、也同国外各种音乐发生关系(即斯洛宾所谓的移民跨文化)。今天，音乐人类学家在研究中，很少有人不考虑全球音乐文化这一更广泛的背景的。因为音乐是在地域中流动的文化，可从某一地方流动到更大的区域、乃至跨区域而传遍全球。④

赖斯则以小见大，从洛杉矶市的一次马拉松比赛——跨族群的社区活动，调查在该活动中所反映出来的多元音乐文化的状况，发现通过城市的集体活动展示各种音乐文化，可以缓解各社区间的紧张关系，创造各社区之间的团结、乃至一种共同的城市文化感。⑤ 类似的城市调查还有：谢勒梅及其学生对纽约市布鲁克林区叙利亚犹太人的音乐生活的调研⑥；赫恩顿及其小组对加利福尼亚州奥克兰市交

---

① Waterman, Christopher A., *Juju: A Social History and Ethnography of an African Popular Music*, Chicago University Press, 1990.

② Turino, Thomas, "Structure, Context and Strategy in Musical Ethnography", *Ethnomusicology*34(3), 1990(摘译参见《民族音乐学后现代主义的宣言》，载《黄钟》，1997年第4期)。

③ Slobin, Mark, "Micromusics of the West: A Comparative Approach", *Ethnomusicology*36(1), 1992(摘译参见《中国音乐学》，1994年第1期)。

④ Slobin, Mark, "Micromusics of the West: A Comparative Approach", *Ethnomusicology*36(1), 1992(摘译参见《中国音乐学》，1994年第1期)。

⑤ Rice, Tim, "Music at the 1993 Los Angeles Marathon: An Experiment in Team Fieldwork and Urban Ethnomusicology," *Musical Aesthetics and Multiculturalism in Los Angeles*, Vol. X, UCLA, 1994.

⑥ Shelemay, Kay K, "Togther in the Field: Team Research among Syrian Jews in Brooklyn New York", *Ethnomusicology*32(3), 1988.

响乐团的调研。①

谢勒梅又进一步发展了文化的多元性，即从音乐生活的多样性出发，她指出：文化生活、音乐生活的多样性是北美的一大特征，这大多是由其移民所造成的。只是在20世纪最后25年，美国音乐人类学家才充分认识到这种多样性。

起初学者开始研究所谓的城市"少数族群社区"的音乐，这个领域研究"孤立的音乐(在移民社区内)将旧有特点保存到何种程度，它们接触异乡音乐或置于新的文化与社会背景时，又怎样变化"。这在城市音乐人类学这一发展中的亚学科里起到了重要作用。

研究音乐的多样性，可研究一个城市多种不同的音乐传统，如胡德所言："研究一个地方或地区所能见到的所有种类的音乐，如东京或洛杉矶或圣迭戈的音乐人类，研究当地的欧洲艺术音乐、少数民族居住区的音乐、民间音乐、流行音乐、商业性音乐以及混合音乐等。"这样能有效地描绘出该城市的历史形象与文化形象。

如可研究波士顿的城市音乐景观，结合当地少数族群社区、街头音乐家、俱家部、小酒馆、餐馆等的音乐，还有其他各种正式、非正式的音乐群体。谢勒梅(2001)在论述波士顿的城市音乐景观时，运用了音乐民族志中常用的5W原则，即波士顿有哪些种类的音乐(WHAT：民间、世界、乡村、爵士、卡巴莱、夜总会、古典、早期、教堂等音乐)，各种音乐各在哪里演出(WHERE)以及何时演出(WHEN)，什么人演出(WHO：爱尔兰人、葡萄牙人、埃塞俄比亚人及其他群体)，为什么演出(WHY)。

20世纪80年代还出现了一种"世界音乐"的概念，并发展成一种"多元文化"并存的思想。所谓的世界音乐，也是文化多元性的一种旅游标签，是从欧洲前殖民地人民在巴黎、伦敦、柏林等欧洲大城市的移民社区的音乐中发展而来的。② 这种"世界音乐"是一宽泛的概念，主要是指世界各国的传统音乐(亦称"根基音乐"，译自英文rootsmusic，包括各民族的民间音乐和古典音乐)；同时也可指各国流行音乐及其创作(或艺术)音乐(后两类亦称混合音乐，即多多少少受西方和其他文化影响的音乐)；此外还可指西方城市移民社区的亚文化音乐，即各种民族文化超越国界，相互影响、混合，形成所谓"移民跨文化"(diaspora interculture)的世界音乐③，如伦敦的南亚移民音乐；纽约、洛杉矶的南美、亚裔、中东等移民音乐；巴黎的西非移民音乐；柏林的土耳其移民音乐。世界音乐一出现，马上成为城市音乐人类学研

① Herndon, Marcia, "Investigation of Auckland Symphony Orchestra", *Year Book of ICTM*, 1988.

② Lovering, John, "The Global Music Industry: Contradictions in the Commodification of the Sublime", *The Place of Music*, The Guilford Press, London, 1998.

③ Slobin, Mark, "Micromusics of the West: A Comparative Approach", *Ethnomusicology*36(1), 1992(摘译参见《中国音乐学》, 1994年第1期)。

究的对象。

音乐社会学的影响。城市音乐文化的研究的另一个思想来源是音乐社会学。该学科研究音乐与社会的关系,传统上以西方艺术音乐为对象,后来又以流行音乐为对象,但不像西方历史音乐学那样研究音乐形式。西方艺术音乐文化和流行音乐文化是典型的城市文化,有专业化的音乐生产形式和巨大的传播网络。音乐社会学研究的一个主要方面是音乐的政治经济学,即作为商品的音乐产品的生产、销售与消费过程,如研究唱片录音工业、音乐消费市场、音乐生活的经济基础以及音乐家的经济状况。其他方面的研究包括音乐的媒介传播技术手段、音乐家的社会地位、音乐制度和机构、音乐生活、听众(或称消费者或受众)阶层及其不同层次的审美趣味、音乐与社会意识形态等。尤其用市场调查方法,调查现场音乐会,调查音乐唱片、磁带的消费,以获得关于音乐生产的经济方面的数据。①

自 19 世纪中叶以来,音乐实践越来越商业化和工业化。大众生产和消费通过不同类型的大众传播手段(收音机、电影、电视和 MP3 软件)和商品形式(从实际的音乐到各种唱片和录音带),使音乐实践从有含义、当地、面对面、此时此地,转变成常常无含义、全球性、非人性、脱离时空的东西。商业化和工业化也影响了大众的审美趣味和艺术家的创造性。音乐工业的思想来自西方马克思主义法兰克福学派代言人阿多诺,他提出了文化工业的著名论述:文化工业已渗透到人口的绝大多数中,通过大批量生产文化产品,人们的感觉和行为模式符合工业资本主义主宰的社会形式的需要。他的理论充满着马克思主义的批判精神,为他的流行音乐批判增色不少。他还理解西方艺术音乐,力图抓住西方社会整个音乐领域的历史与社会意义。阿多诺的整体观,各种音乐传统的相互关系及其存在的社会机构,音乐形式同音乐生产和接受的关系等,对音乐社会学研究产生了很大影响。②

音乐社会学接受美学的角度也影响了音乐人类学,即注意音乐生活中观众的审美作用,乃至社会作用。这是理解音乐作品的一种重要维度。音乐生活是由人来实现的,这里的人包括如下五种:其一为音乐的创造者——作曲者和表演者,统称音乐家,这里也包括业余演唱者和演奏者。在有的文化中,尤其在即兴表演中,二者合二而一,称之为“造乐者”(music-maker)。其二是音乐的消费者或受众——听众,既有在现场的观众,也有不在现场的听众,后者即媒介的听众。有时听众也参与音乐表演,故表演者与听众没有区别,或简直就是合二而一。其三,音乐的代理者(agent)或销售者——音乐表演的组织者,既有为牟利的商业机构或个人,即经纪人,也有为表

---

① Attali, Jacques, Noise, *The Political Economy of Music*, Eng. Tr., Manchester University Press, 1985(中文版译自法文原版,上海人民出版社,2000)。

② Shepherd, John, "Sociology of Music," *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd ed, MacMillan, 2000.

达社会信息的政府机构。其四,音乐的赞助者——不为牟利、而是出于威望、影响、娱乐性的考虑,出钱支持音乐生活的个人或机构。最后还有音乐的批评者或研究者,用特定的话语——即音乐理论,讨论音乐生活的各个方面,也包括其艺术方面或审美方面,从而这样的话语也成为音乐生活的一部分。① 音乐符号的模糊性,使其在不同场合可作多种解释,作多种联想,因而一个城市的音乐生活景观、乃至音乐表演的意义,必然是由音乐的创造者(作曲和表演)、消费者、代理者、赞助者、批评者所共同决定,而非由作曲者一方决定。

音乐社会学同音乐人类学以前的最大区别在于:前者研究音乐的社会物质基础(多以西方音乐为例),后者研究音乐的民族特点(多以非西方音乐为例),但没有绝对的界限,而是互相渗透。1990年代以来,两门学科在后现代主义领域找到了更多的共同主题:如他者、族群性、社会性别、差异、认同、全球化,尤其在流行音乐研究领域。

后现代思想的视角。后现代思潮由法国各种后现代思潮、西方马克思主义、女性研究等思想混合而成。如上所述,城市音乐人类学,在理解音乐的城市化过程中,已经涉及后现代理论的许多方面,下面再来集中介绍亚文化、移民、音乐工业、大众媒体、流行音乐等后现代思潮的热门题目及其理论。

1. 亚文化、他者、族群性与认同。近年来,最典型的是对城市背景中的亚文化音乐的研究,涉及"他者"(Other)群体如青少年、下层阶级、黑人、妇女、移民等亚文化群体或弱势群体的音乐现象,他们的音乐在文化上、社会上最有意义,与西方社会的中年人、中产阶级、白人、男性的主文化群体处于主宰与反主宰的对抗中。② 亚文化音乐研究的崛起表明音乐人类学范围的扩展;从边缘民族(相对西方中心而言)延伸到更广义的边缘群体。调查处于边缘的亚文化群体如何使用音乐达到自己的目的(包括政治目的),人们意识到音乐作为群体文化标志的重要性,即某群体用以表达自己区别于他群体的独特性的东西,用以实现群体聚合。这就是音乐的认同(identity)作用。

这是因为西方政治、经济、思想向全球的扩张,"强制的交流",造成了一种"全球工业文化",使各民族的文化界限变得模糊了,需要捍卫了。而音乐在各种文化因素中最能标志族群性(ethnicity);在当今复杂、多元的社会关系中,文化单元、民族,乃至社会阶层和阶级、年龄与性别群体,往往可以靠特定的曲目和表演风格来进行认同,即强调自己与其他群体的差异,即文化界限。这正是20世纪音乐还能保持一定的多

---

① Kaemmer, John E., "Music in Human Life." *Anthropological Perspectives on Music*, University of Texas Press, 1993.

② Grenier, Line, & Guilbault, Jocelyne, "'Authority' Revisited: The 'Other' in Anthropology and Popular Music Studies", *Ethnomusicology* 34(3), 1990(摘译参见《民族音乐学后现代主义的宣言》,载《黄钟》,1997年第4期)。

样性的原因。能以音乐进行认同，还因为音乐行为能够生动地体现社会结构与价值观，甚至能够描绘出一个基于共同的语言、血缘、政治——经济利益和文化精神的"想象的社会"(imagined community)，构筑局部与整体、男性与女性、传统与现代性、自我与集体等关系，同时音乐创造活动也提供了社区集体生活——自我复制与变化过程——的背景，即音乐不仅反映社会意义，也产生着社会意义。①

2. 移民与音乐文化的流动。城市是各社会群体对峙的地点，其中包括来自农村和国外的移民群体。移民及其所带来音乐传统的维持与变化是当今学术热点。移民、资本和文化加速全球流动，产生了对移民社群及各种"旅行文化"的研究。世界的变化正是这一流动性所造成，而"音乐在运动之中，越过民族、地理界限，走向新的、更广泛的听众"，此即"音乐文化的流动"。"音乐不仅局限于单一地域，音乐的涵义也不止一个地理来源"，民族音乐学"对静态的封闭的地方文化研究，转变成了对动态的开放的跨文化研究"。音乐怎样在时间(历史变迁的维度)和空间(地域变迁的维度)中传播、演变。反映了西方音乐人类学界20世纪90年代以来一种新的认识框架，即时空背景的转换及其所形成的"差异"、边缘化或他者化。② 移民音乐研究涉及城乡移民音乐，移民过程前后的音乐风格变化，运动中(旅游或朝圣)的音乐，迁徙民族(犹太和吉卜赛)生活中的音乐，回归民族的文化模糊性，城市主流社会中移民飞地的亚音乐文化等。③

3. 阶级与社会性别。阶级是马克思主义的主要概念之一，意指某一社会中占有相同社会经济地位的人们的群体。西方音乐史也是一部城市社会阶级史。各个阶级需要有自己群体认同的音乐。在资产阶级革命后的城市化进程中，音乐家脱离贵族阶级，从封建的奴仆阶层转变成为城市自由职业者，即加入了城市中产阶级的队伍。音乐家转而开始为中产阶级创作，并反映他们的价值观和意识形态。而中产阶级也需要音乐来显示自己的品味和地位并不亚于贵族阶级。结果西方艺术音乐成为城市中产阶级的音乐，占据着主流文化领域。而通俗的亚文化——铜管乐、爵士、布鲁斯、摇滚等——则成了工人阶级审美娱乐的工具。④

---

① Stokes, Martin, "Introduction," *Ethnicity, Identity and Music-The Musical Construction of Place*, Berg Publishers, 1997.

② 汤亚汀:《西方民族音乐学近十年研究倾向》，载《世界音乐文丛(1)》，人民音乐出版社，1993。

③ Schramm, Adelaida Heyes, "Music and the Refugee Experience," etc. *World of Music* (03), 1990.

④ Leyshon, Andrew, "Introduction: Music, Space, and Introduction of Place," The *Place of Music*, The Guilford Press, London, 1998.
Herbert, Trevor, "Victorian Brass Bands: Class, Taste, and Space," *The Place of Music*, The Guilford Press, London, 1998.
Crane, Diana, *The Production of Culture: Media and Urban Arts*. (中文版，译林出版社，2001)

社会性别(gender)同生理性别(sex)相对，由社会习俗形成，是一种规范人们社会性别行为模式的制度或惯例(insitution)，或社会控制的手段。如同民族和阶级的概念，社会性别也能表明社会的权力关系及其意识形态。区分男女性别，分给他们各自合适的社会行为，是很自然的。音乐表演经常是区分社会性别的主要手段，借此让人们学会适合的社会性别行为、并使这样的行为社会化。社会性别也同民族、阶级等因素一起在社会中产生影响，无论是城市高雅文化，还是城市流行文化，无不反映出这一点。社会性别往往同阶级、民族等因素一起表现出来，如城市中产阶级女性的音乐非职业化以及下层女性的音乐职业化的对比研究。①

4. 音乐工业、大众媒介与流行音乐。由于音乐工业与大众媒介集中于城市地区，故形成城市音乐研究的一个边缘领域，用经济学术语解答音乐产品的社会生产与流通。国际音乐工业日渐强大，西方的跨国唱片工业被视作文化帝国主义或文化主宰的表现，它们在新征服的非西方市场广泛销售其产品，其商业策略是:向尽可能多的顾客销售同样的音乐。音乐成为商品，人们专注于生产、传播、消费和销售的复合网络，突出媒介与音乐工业的关系，研究对音乐生产和接受过程的控制和管理，涉及到录音工业的发展和经营，商业性录音的冲击，音乐工业中音乐家的地位，以及有影响的音乐制度和大企业。此外，也比较研究城市多种不同层次的音乐;销售额和电台播放情况，几种体裁在不同阶层中流通的比较，以及通过音乐建立的人际关系等等。②

随着市场加强全球化，大众媒介也得到了大发展，媒介对音乐产生了巨大影响，一方面通过广播电视、录音录像保存文化传统，或塑造新的流行音乐传统(传统与流行风格的结合)，后者促成了一种现代城市风格，如商业性的世界音乐、新世纪音乐(New Age)以及各种女性音乐;另一方面也毁灭着许多传统，小自按商业化的观众娱乐口味歪曲传统，使之成为廉价的易于制作的东西，大到使全世界成为一个“全球村庄”，即将世界各音乐文化同一化。音乐工业产品的出现，把音乐和音乐生活“媒介化”了。③

音乐工业所制造的流行音乐主要是城市青少年消费的商品音乐，经常表现出文化上、风格上的结合，不被社会视为高级艺术，也不算是重要的仪式和文化表演。

① Reich, Nancy, B. “Women as Musicians; A Question of Class,” *Musicology and Difference: Gender and Sexuality in Music Scholarship*, University of California Press, 1993.

② Grenier, Line, & Guilbault, Jocelyne,“‘Authority’ Revisited: The ‘Other’ in Anthropology and Popular Music Studies”, *Ethnomusicology* 34(3),1990(摘译参见《民族音乐学后现代主义的宣言》,载《黄钟》,1997年第4期)。

③ Malm, Krister,“The Music Industry,” Helen Myers, ed. *Ethnomusicology: An Introduction*. NewYor and London: w. w. Norton, 1992.

对西方流行音乐的研究始于美国黑人音乐研究。随着第三世界的发展，人们对这一处于边缘的体裁开始感兴趣。如研究源于非洲的拉美流行音乐，非洲的抗议音乐，西方和非西方因素混合的中东和东南亚流行音乐，以及印度的电影音乐。此外，人们也研究城市背景中的其他通俗音乐如轻音乐、半古典音乐。①

5. 音乐实践与多重背景说。文化现象应在更大的政治——经济网络中研究。政治、经济的历史与现实背景的变化首先改变了人们的“主观习性”(存在及认知方式)，于是造成了音乐实践的变化。最高一层背景是世界资本主义固有的矛盾以及西方国家对第三世界国家的帝国主义方针(经济、文化入侵)，中层背景是这类国家的西方化的经济、政治、教育改革，再加上人口增长和土地流失，从而助长了移民和城市化，底层背景是城市音乐生活面临新的变化，于是人们有策略地灵活行事，对音乐实践作出相应变化，既维持、又变化了传统。这表明音乐表演这种实践有其能动性，不仅反映原有的社会意识，而且维持并积极创造新的社会意识。

音乐实践说也反映了音乐人类学返回历史主义——即新历史主义的潮流。音乐实践通过时间展开，塑造着某个城市社区的历史感，体现了时间过程；通过音乐实践而塑造的时间过程同社会——文化中的变化密切相关(突出的变化如非殖民化、单一民族的国家(nation-state)的形成及相关的移民等现象)。西方的思想和经济入侵也改变了非西方文化的音乐实践，还反映在人们接受西方的表演背景(剧院、舞台和录音棚)和音乐作品(灌制的唱片)为合法性的最终检验，即强调了个人创造性。②

(原载《音乐艺术》，2003 年第 2 期)

---

① Nettl, "Recent Directions in Ethnomusicology", *Ethnomusicology: An Introduction*, Macmilan, 1991; Middleton, Richard, Studying Popular Music, Open University Press, 1990.

② Turino, Thomas, "Structure, Context and Strategy in Musical Ethnography," *Ethnomusicology*34(3), 1990(摘译参见《民族音乐学后现代主义的宣言》，载《黄钟》，1997 年第 4 期)。

召开首届“全国民族音乐学学术讨论会”的经过

杜亚雄

1980年6月在南京艺术学院举行的首届“全国民族音乐学学术讨论会”被我国音乐学界称为“南京会议”。这次会议提出了民族音乐学的口号，并使它成为可以涵盖和容纳民族民间音乐研究、民族音乐理论等方面内容的音乐学学科。这样，民族音乐学便在中国逐渐确立了自身的地位。二十多年来，随着改革开放的深入，我国音乐学家在继承以往民族民间音乐、民族音乐理论研究成果的同时，借鉴国外民族音乐学的理论、方法及成果，扎实地进行研究工作，取得了显著成就。

“南京会议”是我国民族音乐学历史上一次重要会议，引起了音乐学家的广泛关注，但以往发表的有关会议情况介绍中有不少错误①。笔者是此次会议倡导者高厚永教授的学生，曾参与会议的组织工作，近来常有人来函询问当年会议召开的情况与经过，特写此文作答，希望能为有兴趣研究的人提供一些资料。

据笔者了解，召开此次会议的构想始于1978年初。1977年秋，南京艺术学院决定招收音乐理论研究生，指导小组包括高厚永、牟英等先生，由高先生负责。研究生专业定名为“音乐理论”，实际上则以“民族音乐学”为主，目的在于培养音乐学研究领域人才，运用民族音乐学的方法推动民族音乐理论在我国的发展。1978年初，高先生便构想召开一次全国性的民族音乐学学术研讨会，促进民族音乐理论方面的学术研究。这样，招收研究生和召开学术会议就成为同一主题的两个方面。

---

① 如沈洽在《民族音乐学在中国》，载《中国音乐学》1996年第3期文中说“在笔者（沈洽）倡议下，由高厚永先生牵头，由笔者和赵后起、杜亚雄等共同参与，经一年半筹备，终于1980年8月，在十分艰难的情况下在南京艺术学院举办了首届的‘全国民族音乐学学术讨论会’。”这段记述与事实不符，时间也是错误的。

高先生带着这个问题,去找黄友葵先生(时为南艺音乐系主任、院学术委员会负责人之一,后任副院长)商量,着重说明南艺不仅应当在全国范围内率先招收研究生,也应举办一次全国性的民族音乐学学术会议,希望得到她的支持。黄先生觉得召开会议的构想很好,表示赞同。由此便形成由高先生发起召开,由黄先生代表南艺主办。此事在研究生入校以前已定,音乐理论教研室的全体老师都非常支持,他们自始至终参与了这件事,同心同德,展现了集体力量。

有十多人参加音乐理论研究生入学考试,最后录取了沈洽、张振基和我三个人,其中沈洽和我由高先生指导。

我们于 1978 年 10 月入学,高先生事先已制定好计划,入学后赴北京办两件事:一是带领我们去查找资料,准备毕业论文选题,同时拜访专家学者,向他们讨教;二是征求有关专家对发起召开首届"民族音乐学学术讨论会"的意见,争取支持。11 月初,高先生与陆民德老师领我们到京,在中国艺术研究院音乐研究所等单位查阅资料,拜访了赵沨、杨荫浏、郭乃安、曹安和、黎英海、赵宋光等先生,获益匪浅。同时,高先生又领我们到中央音乐学院和老师们举行座谈,征求他们对召开民族音乐学学术交流座谈会的意见,获得董维松等先生的肯定与支持。

北京事毕,正好音乐研究所的黄翔鹏先生欲赴武汉,研究、测定不久前在湖北随州出土的曾侯乙墓编钟,高先生便决定带我们随黄先生同去武汉参观编钟。在武昌,高先生领我们去了湖北艺术学院,征求老师们对召开民族音乐学学术讨论会的意见,获得杨匡民等先生的赞同与支持。

回南京后,高先生又到上海,和夏野、胡登跳、罗传开等诸位先生联系,说明召开全国首届民族音乐学学术讨论会的重要性,希望得到他们的支持,上海音乐学院的老师们也热情赞同。由于高先生坚持不懈的努力,这个会议在南艺内外获得了一致支持与赞同。

我们三个研究生对能在南艺参加一次与专业有关的学术会议感到非常高兴,并视为学习的大好机会,都希望为会议尽力。但因为我们当时毕竟是学生,课业繁重,还要准备毕业论文,所以没有参加筹备。只是到 1980 年 6 月初,我们才参与了会议的组织工作。

1979 年初,高先生一边为我们上课,指导我们写论文,一边着手会议的准备工作。高先生之所以要发起这次会议,是因为他看到民族音乐学这门学科的观念和方法不仅适用于我国从 20 世纪 30 年代起发展起来的民族民间音乐研究和在 60 年代提出的"亚非拉音乐研究" 等学术领域,而且能够把我国当时尚处在闭塞状态的这些领域的研究引向一个更加宏观、更具开放性和科学性的境界,从而把十年动乱中受到极大摧残、当时尚处在极度萧条之中的"民族民间音乐研究"和"亚非拉音乐研究"专业复兴起来。对高等音乐院校民族音乐课的教学来说,他认为提出民族音乐学的口号可以在过去所开设课程的基础上,使之更系统、更科学、更深入、更开

放，以期日臻完善，发扬光大。他认为中国音乐学界应当与国际接轨，但中国的民族音乐学与西方的民族音乐学并不是一回事。有一次他对笔者说："要坚持中国特色，走自己的路，逐步建立我们自己的系统而完整的中国民族音乐学。其实，世界上的民族音乐学流派亦多，他们的观念也不尽相同，中国民族音乐学也应是世界上的重要流派之一。当然，我们并不放弃研究西方的民族音乐学，特别是他们的研究方法，值得我们去吸收和借鉴。同时我们也应有人去研究'非我'音乐，但这不是我们的主流。"

当时须向上级呈报并获得批准后方能召开全国性的学术会议。1979 年 7 月，南艺便向江苏省委和文化部进行申报。在上级尚未批复前，为做好会议的准备，高先生首先以个人名义，向全国音乐界同人发函，告知将在 1979 年下半年于南京召开一次"民族音乐学学术讨论座谈会"，将会议的时间、地点、目的与要求加以说明。以下是该信：

同志：

为加强民族音乐理论的建设和发展，我们准备在今年下半年发起召开一次"'民族音乐学'学术讨论座谈会"。

座谈会将着重回顾和讨论我们民族音乐发展的历史经验，交流民族民间音乐、民族作曲技法等民族音乐学各个领域的研究成果，以及有关艺术实践和教学方面的经验，并对民族音乐学在我国今后的发展提出展望。

从去冬今春开始，我们已与部分院校的同志有关召开这次会议交换了意见，大家一致赞同，并希望迅速召开。

会议初步确定于今年十一月底在南京(南京艺术学院)举行，为期约半月。

会议以各大区的音乐艺术院校有关单位的专业人员为主，特邀文化部音研所、中央音乐学院、上海音乐学院等有关同志参加。

凡属正式参加座谈会的人员均须提交一至两篇论文，并在十一月以前由原单位打印六十份随带参加会议。

各单位参加人数原则上不超过二人(特邀单位例外)，并须在九月中旬以前，将参加人名单及论文题目报我院教务处，以便计划安排。

有关这次会议的召开已于本月呈文上报中央文化部，一俟批复，当即向各单位发出正式邀请通知。因考虑到文化部的批件可能要等待一个时期，所以先以个人名义将会议的时间、地点、目的与要求向您说明，以便从现在开始即可做好在十一月左右参加会议的一切准备。您有什么倡导和建议或不明确的问题请写信联系。

敬礼！

南京艺术学院　高厚永
1979.7.20

文化部虽于年底审批通过了南艺的申报，但批文于1980年上半年方才下达。收到批文后，高先生又以会议筹备组的名义向全国范围内的有关单位和个人，发出正式通知，并将会议日期推迟到1980年6月举行。下面是该通知：

负责同志：

根据文化部文教办字号文件通知和文化部艺术教育局来信，同意并支持由我院发起召开一次"民族音乐学学术交流协作会议"。

会议将着重回顾和讨论我国民族音乐发展的历史，交流民族民间音乐、民族作曲技法等民族音乐学各个领域的研究成果，以及有关艺术实践和教学方面的经验，并对民族音乐学在我国今后的发展提出展望。

会议暂定于今年六月五日左右在南京本院举行(具体日期另行通知)，为期约一周左右。

会议参加者以各高等音乐艺术院校及有关单位的专业人员为主，特邀全国音协、文化部音乐研究所等有关单位及有关同志参加。凡属正式参加座谈会的人员均须提交一至两篇论文，并请原单位打印一百份随带参加会议交流讨论。

各单位参加人数原则上不超过二人，中央音乐学院、上海音乐学院不受此限。

凡参加会议者，差旅等费用均由原单位报销。

现特向你们发出邀请通知，并请在五月份将参加人名单、职称及论文题目书面通知我院会议筹备组，以便计划安排。

此致

敬礼

南京艺术学院民族音乐学学术交流协作会议筹备组

一九八〇年四月廿五日

当时把会议名称定为"民族音乐学学术交流协作会议"，至开会前夕，又以会议筹备组的名义向全国各有关单位和个人，正式发出了邀请函，将会议名称改为"民族音乐学学术交流会议"。下面是邀请函：

请　柬

同志：

经文化部文教办字号文件同意，支持由我院发起召开一次"民族音乐学学术交流会议"。

会议已定于1980年6月13日在南京本院举行，为期十日左右。敬请光临指导！

南京艺术学院民族音乐学学术交流会议

一九八〇年六月三日

从1980年6月11日起，来自全国各地的代表陆续抵宁。南艺的行政、后勤部门派人和音乐理论教研室师生一起到机场、火车站及下关码头等地迎接。代表们每人带100份论文，先后向大会报到。

经过近两年的筹备，1980年6月13日，中国历史上第一次"全国民族音乐学学术讨论会"终于在南艺召开了。当时，学校经费困难，又有这样那样的阻力，由于高先生一再坚持，也由于得到了中共江苏省委和我国著名艺术教育家、南京艺术学院院长刘海粟先生的大力支持，会议才得以举行。

开幕式在南艺大礼堂举行，作为大会最后定名的"全国民族音乐学学术讨论会"横幅在舞台上方悬挂。上午10点，江苏省委第一书记率有关部门领导出席大会，各地代表及列席旁听者共百余人。由南艺副院长黄友葵致开幕词。省委书记、省委宣传部长均讲话表示祝贺。京、沪代表亦有热情发言，大会也宣读了全国各地的文化机构与个人的贺电、贺信。会后，参加开幕式的全体同志合影留念。

13日下午，大会由高先生作主题发言——《中国民族音乐学的形成与发展》，共分民族音乐学的历史回顾、民族音乐学的研究内容、民族音乐学的教学运用、民族音乐学的社会处境和结论五个部分。14日上午，聆赏日本爱知县日本邦乐鸽会的表演及南艺音乐系师生的民乐演出，下午是全体讨论会。

15日至19日上午，进行了大会发言和论文宣讲，参加发言者共37位，包括3个专题发言和35篇论文。罗传开先生在专题发言中向全体代表介绍了国外民族音乐学发展的概况，引起了大家强烈的兴趣。吉联抗先生的专题发言是《从民族音乐学谈起》。苗晶先生的专题发言则为《民间音乐收集、整理、研究工作的几点体会》。学者们从美学、史论、民歌、器乐、戏曲、曲艺和作曲理论等民族音乐理论的各个角度宣讲了各自的论文。其中有曹正先生的《关于二四谱与工尺谱的探讨》、杨匡民先生的《湖北民歌的地方音调和曲种腔调探索》、刘国杰先生的《论京剧皮黄腔旋律的发展和变化》、黄锦培先生的《民族音乐教学问题的设想》、李民雄先生的《传统民族器乐的旋律发展手法》、程茹辛先生的《二泉映月曲调渊源探索》等。

19日下午至20日下午分组讨论，气氛热烈、友好，大家畅所欲言，发表了许多不同意见和观点，体现了"百花齐放、百家争鸣"的精神。

21日上午，游览中山陵。下午，大会闭幕式，黄友葵先生致闭幕词。中国音乐家协会主席吕骥先生为大会作总结性发言——《在民族音乐学学术讨论会闭幕式上的讲话》。首先，他在讲话中对民族音乐学的阐述，听起来与欧美民族音乐学并不相符，但与高先生所倡导的中国民族音乐学也有不少一致之处。另外，他又从科学、技术和理论三个方面，鼓励大家继续攀登，努力创造中国民族音乐学的光辉前景。

1980年6月13日开幕的"全国民族音乐学学术讨论会"至6月21日胜利结

束，代表们形容他们的收获是“开了十天会，胜读十年书。”

此次会议大批论文和发言涉及了民族音乐学的各个领域，都有一定质量，其中有不少有较高的学术价值。与会代表们通过交流，感到收获很大，认为召开这样的会议能够促进我国民族音乐学的繁荣和发展。不少代表还呼吁出版部门能为这次大会汇编、出版《民族音乐学学术论文集》。大会的不足之处是由于内容极其丰富，时间又过于紧促，一些代表未能发言；发了言的，有不少也未能充分展开。关于“民族音乐学”这一学科本身的理解和认识问题，虽有不少代表发言涉及，但未能充分讨论。

这次会议共出了四期简报，新华日报、南京日报、江苏省和南京市的电台播发了会议消息。新华社记者出席了会议全过程，并向国外发了新闻稿。

出席这次大会的学者和专家有吕骥、苗晶、吉联抗、简其华、董维松、曹正、耿生廉、袁静芳、何振京、谌亚选、夏野、胡登跳、叶栋、刘国杰、李民雄、连波、罗传开、王凤贤、薛金炎、高铁军、冯光钰、钟善祥、冯亚兰、徐荣坤、孙从音、杨匡民、方妙英、陆华伯、刘式昕、冯明洋、张梅、黄凌、安禄兴、王希彦、刘兰、张淑霞、余振南、黄锦培、陈维伦、李唯白、王安华、袁炳昌、杨玲、阎定文、樊家城、倪保兴、卜锡文、范西姆、黄国强、黄大岗、吴言玮、王秦雁、吕仲起、王曾婉、沈亚威、张锐、龙飞、薛锡祥、石林、程茹辛、陈小兵、武俊达、陈大绮、郑华、谢子华、吴强、施国宪、臧云远、黄友葵、高厚永、凌竞亚、王丙舟、茅原、甘涛、易人、赵后起、陆民德、吴岫明、陈尚文、吴小平、沈洽、杜亚雄、张振基、姜元禄、陈鹏年、唐雅轩、吴式铨等。

会议结束后，江苏省委授意省文化局设法出版会议论文集。高先生接到通知后，便和吴岫明老师前往文化局联系出版事宜，最后决定由文化局拨款两万元出版会议论文集。于是，南艺音乐理论教研室全体老师和研究生立即着手将所有论文分成史论、民歌、曲艺、戏曲、器乐、作曲理论六部分，悉数尽收大会论文 56 篇，分成上下两册，共 120 万字，于 1981 年正式出版《民族音乐学论文集》一部，展现了大会的丰硕成果。

在南京会议上决定以后用轮流的方式，每两年举行一次民族音乐学学术讨论会。故第二届学术讨论会于 1982 年在北京中国音乐学院召开；第三届于 1984 年分别在贵州贵阳和辽宁沈阳音乐学院两处召开；第四届分别在北京中央音乐学院和黑龙江省齐齐哈尔召开。会议愈开愈大，参加人数愈来愈众，气氛热烈，十分可喜。

1986 年夏天，在第四届民族音乐学学术讨论会上分别成立了“中国传统音乐学会”和“中国少数民族音乐学会”。这两个学会都继承了民族音乐学学术讨论会的传统，追溯南京会议是本学会的第一届年会。1988 年，这两个学会各自召开了第五届年会，以后形成惯例，每两年分别召开一次年会。

从世界范围来看，民族音乐学与传统音乐学可以并存，它们互相促进、相得益

彰。中国的民族音乐学和传统音乐学共存共荣，也是“双百方针”所期待的。高先生后来移居海外，但他一直关心中国民族音乐学的发展，希望能够继续召开专门讨论民族音乐学的学术讨论会，并为此做了许多努力。

从1986年民族音乐学第四次学术讨论会以后，有关人才的培养，各音乐院校仍在继续，除招收本科生外，不少学校开始招收硕士生和博士生。中国学子负笈欧、美攻读民族音乐学硕士、博士学位者亦见增多，民族音乐学的队伍不断壮大，在研究成果方面更有许多高质量的论文、专著发表。

1986年以后，虽然没有再召开过专门有关民族音乐学的学术讨论会，但民族音乐学在我国得到了很大发展，研究工作也不断深入。目前，在南京会议上举起的民族音乐学旗帜，已经强劲地飘扬在中国音乐研究的学术园地。相信我国民族音乐学界在今后会取得更多成绩和更丰硕的成果，从而对民族音乐学在全世界的发展做出更大贡献。

(原载《音乐研究》，2003年第4期)

论日本民族音乐学对中国大陆音乐学术界的影响

杨民康

20世纪西方民族音乐学(含比较音乐学)传入中国的过程中,中国民族音乐学学科的发展亦曾受益于日本民族音乐学的影响和帮助。该学科传入初期,不仅有一些西文原著是通过日文译本传入国内,而且日本学者经过本国的音乐实践所总结的民族音乐学理论观点也随之为中国学界所了解,并对中国音乐的研究及民族音乐学学科理论的发展产生了明显的影响。鉴于在中国民族音乐学学科发展史的研究中,一直对此方面工作有所忽略,至今甚少见到有关的研究专论,本文拟通过对中文文献中相关历史资料及研究现状的梳理①,以期对本学科发展史的研究起一点补遗作用。

一、20世纪80年代以前

若欲讨论西方现代民族音乐学,不能不提及其前身比较音乐学的发展过程。比较音乐学诞生于19世纪80年代。英国数学家、语言学家埃利斯(A. J. Ellis)发表了《论诸民族的音阶》,首创音分标记法,并用于世界各国不同音阶体系的测音比较,形成了为各国学者普遍接受的关于音阶的科学研究方法和各国音阶乃"多源形成"的著名研究结论,以此奠定了其作为比较音乐学奠基人的地位。其后,又在20世纪初形成了以施通普夫(C. Stumpf)为首,有奥托·亚伯拉罕(O. Abraham)、霍恩博斯特尔

---

① 由于此议题涉及到中日音乐比较和交流的方方面面,限于篇幅,本文仅只能就中文主要出版物及音乐核心刊物已经刊载的、由日本学者撰写的论著译文的情况加以分析,而暂不涉及有关学术会议宣读的其他论文。

(E. M. Von. Hornbostel)、拉赫曼(R. Lachmann)、萨克斯(C. Sachs)等参加的比较音乐学学者群——柏林学派。在亚洲的中国和日本等国，也于20世纪初叶陆续接受了比较音乐学的影响。

在中国音乐界，早在20世纪20年代初叶，即有包含留学日、德的萧友梅(1884—1940)和留日的王露(1878—1921)等在内的一个学者群，曾经发起过带有比较音乐学色彩的音乐研究学术活动。由北京大学音乐研究会编的《音乐杂志》月刊，即在创刊初期的一年之内发表了《中西音律之比较》(杨昭恕)、《中西音乐之相合》(杨勃)、《中西音乐的比较研究》(萧友梅)、《中西音乐归一说》王露[①]等一系列有关中西音乐比较研究的文章。其后，又陆续发表了祝湘石的《中西音乐之比较》、张洪岛的《音乐与人类进化之关系》和萧友梅的《古今中西音阶研究》[②]等文。在上述学者群中，萧友梅显然是一个核心人物。萧友梅于1901年赴日留学，1909年毕业于东京帝国大学。后来又缘于"日本音乐是以德国为蓝本"这样的重要起因而赴德国深造。1916年7月萧氏以论文《17世纪以前中国管弦乐队的历史的研究》获莱比锡大学哲学博士学位，同年又入柏林大学修习其他课程，期间曾参加比较音乐学等音乐讲习会，后来出版的两篇有关中西音乐比较的论文即在此时完成。有必要提及的是，在萧氏等人的有关文论里，尽管包含有中西音乐比较的倾向和内容，但对于后来王光祈著作中所介绍的一些比较音乐学的重要研究方法，如英人埃利斯的音分标记法及比利时人马伊翁(V. C. Mahillon)和萨克斯等人的乐器分类法等却甚少予以涉及。[③] 以致对于他们的此方面研究，或可看做是比较音乐学真正在中国传播的先声。

后来，王光祈先生(1890—1936)也前往德国留学，并于1927年入柏林大学攻读音乐学，师从霍恩博斯特尔、萨克斯等学者。王光祈虽然不是最早从事中西音乐文化比较研究的学者，但他后来者居上，一生完成著作和音乐论文30余种，对后世的中国民族音乐研究起不可估量的先导作用。据王光祈自述，他在德国留学期间，曾在德文

---

① 杨昭恕：《中西音律之比较》，北京大学音乐研究会编，载《音乐杂志》，1920年第1卷第2号；杨勃：《中西音乐之相合》，北京大学音乐研究会编，载《音乐杂志》，1920年第1卷第7号；萧友梅：《中西音乐的比较研究》，北京大学音乐研究会编，载《音乐杂志》，1920年第1卷第8号；王露：《中西音乐归一说》，北京大学音乐研究会编，载《音乐杂志》，1920年第1卷第9、10两号合刊。

② 祝湘石：《中西音乐之比较》，载《音乐季刊》，1924年第3期。张洪岛：《音乐与人类进化之关系》，载《新乐潮》，1929年第3卷第1期。萧友梅：《古今中西音阶研究》，载《音乐院院刊》1928—1929年，第1、2、3号连载；载《乐艺》1930年，第1卷第1号重载。以上篇文目，分别引自《1906—1949中国音乐期刊篇目汇录》第3、4、5、14、19诸页。

③ 以乐器分类法为例，在萧氏博士论文与王氏的《中国音乐史》中都主要采用了敲击乐器(或打击乐器)、吹奏乐器和弦乐器的分类，但王氏的次一级分类里含有"本体发音类"和"张革产音类"，显然融入了柏林学派乐器分类法的因素。对于萧氏与王氏是大约前后相差10年在柏林大学接受的比较音乐学教育，为何在所学内容上相差甚远，这是一个值得深入研究的问题。

音乐名词的汉译问题上受日文影响颇深，亦曾与日本学者之间有过直接的学习交往，为其日后开展中日音乐交流与传播的研究打下了一定的基础。由于王光祈的研究工作在当时中国音乐学领域产生了前所未有的巨大影响，而被中国学术界认为是我国现代音乐的奠基人和比较音乐学在中国最重要的代表性人物，并且被日本学者认为是将柏林比较音乐学派介绍到东方来的第一人。①

根据有关资料的分析，日本接受比较音乐学的时间也比较早，并且从某些迹向看来，20世纪初期已有个别日本学者在中国的学术活动中涉及了同比较音乐学有关的思想内容。例如，1923年在上海创刊的《音乐界》杂志第四期登载了日本音乐学家田边尚雄(1883—1984)在中国的一次演讲稿《中国古代音乐之世界的价值》②，此文也像前述萧友梅等人的论文一样，带有欲将中国音乐引入国际性跨文化比较研究的倾向。在日本，据岸边成雄的观点，认为田边尚雄利用柏林学派之前的英国人卡尔·安格尔(K. Angel)的研究成果，在日本开拓了比较音乐学史。但他又认为无论是王光祈或是田边尚雄，他们那时的比较音乐学还未真正形成③，真正开拓日本比较音乐学的是太田太郎及其本人。太田太郎主要介绍了萨克斯的比较乐器学，岸边成雄在1936年成立的日本东方音乐学会的机关刊物上第一次全面介绍了比较音乐学的概貌。战后，埃利斯、萨克斯、拉赫曼、梅里安姆(A. P. Merriam)等人的著作陆续被译成日文发表。若再对中国和日本两地民族音乐学(比较音乐学)的发展状况加以比较，可以看出虽然两国各自在此学科方面都有着较深厚的历史渊源，但由于种种政治、经济和文化的原因，比较音乐学和民族音乐学尤其是后者在日本的发展情况一直较中国学界要持续、深入和居于领先地位，并且在20世纪后半叶期间(特别是80年代)以来，一直对中国民族音乐学的发展给予了重要的影响。

从王光祈时期到1950年代，由于国难乃频，中国的民族音乐学事业一直未有机会发展。此后到1980年以前，又由于极“左”的政治干扰因素作怪，中国与西方的学术界基本断了往来。除了同前苏联和东欧的学术交流外，还同日本等其他国家学术界有少量的交流。上述两个时期，日本学者涉及比较音乐学或民族音乐学研究方法的学术著作，被翻译为中文并在中国流传的为数甚少。在论文方面，田边尚雄曾在中国大陆刊物上发表了《音之性质》、《音阶论之基础》(1936)等文④。另

---

① 郎樱译自[日]《东京大学的比较文化研究》，第1辑。

② [日]田边尚雄：《中国古代音乐之世界的价值》，周作人口译，李开先记录，载《音乐界》1923年第4期，参见《1906—1949中国音乐期刊篇目汇录》，第11页。

③ 笔者认为此言值得商榷，仅就王光祈对比较音乐学理论的贡献来看，可说他已经掌握并完整地介绍了其中的精髓，并且对此学科在东方的研究和应用有了创造性的发展。

④ [日]田边尚雄：《音之性质》，天风译，载缪天瑞主编《音乐教育》，1936年第4卷第4期；[日]田边尚雄：《音阶论之基础》，天风译，载缪天瑞主编《音乐教育》，1936年第4卷第2期。以上两文篇目分别引自《1906—1949中国音乐期刊篇目汇录》(第58、60诸页)。

外,20世纪30年代,田边尚雄刚与其他音乐学同行开创了比较音乐学研究事业,便在中国用中文发表了学术著作《中国音乐史》(1936)可见于史载的还有另一本著作《日本音乐发达之概观及其本质》。①在前一本书里,依据进化论观点批判了"今日一切生物,千姿万态,皆自太古时已存在者",亦即"今日一切之形,皆为神作者"的旧史观,并以此比照种种中外音乐史上的神化传说,加以进化史观的分析。另外,还以进化论的自然淘汰和人为淘汰学说,对中、日、印度、埃及等国家的古代乐器进行了横向比较。同时,该书还在第一章结尾附了一个比较详尽的中外文参考书目,包含15则西方学者研究中国音乐的西文文献,其中有3则已经在王光祈的《中国音乐史》(1934)一书的参考文献中收录。由此可见当时已有部分中日学者非常注重在写作学术著作时采用科学的研究方法。20余年后,林谦三的《东亚乐器考》以中文首次在中国大陆出版。该书在研究过程中直接采用了马伊翁、萨克斯等人的体鸣、皮鸣、气鸣、弦鸣四属乐器分类法,对于印度、中国以及分布在中亚和东南亚各国的传统乐器的起源、沿革、乐律以及名称的语源等问题,进行了全面的论述。在采用比较音乐学方法研究东方音乐的论著中,该书具有很高的学术地位和参考价值,对于半个世纪以来中国乃至世界的东亚乐器学研究领域产生了较大的影响。另外,据中央音乐学院俞人豪教授回忆,文化大革命以前,著名学者丰子恺(1898—1975)先生曾提交过一部根据比较音乐学学者拉赫曼的《东方人的音乐》日文版翻译的译稿,因为在文革动乱中遗失而未能出版,甚为可惜。

二、20世纪80—90年代

西方民族音乐学肇始于20世纪50年代,兴盛于60—70年代。根据有限的资料可大致估计,欧美民族音乐学包括前期的比较音乐学思想观念和研究方法传至日本的更新率,较快的大约在10年至20年之间。例如,仅从一些民族音乐学的主要著作被翻译为日文译本的情况来看,从20世纪50—60年代,较早被翻译为日文的比较音乐学著作是埃利斯的《诸民族的音阶》(1951[1885]);至60年代,始有比较音乐学学者拉赫曼的《东方人的音乐》(1962[1929])和萨克斯的下述著作被翻译为日文正式出版:《古代世界中音乐的兴起东方与西方》(1969[1934])、《乐器史》(1964—[1940])、《比较音乐学:外来音乐》(1966[1955])、《音乐的源泉》(1970[1962])等。而从上述在日本比较音乐学著作尚比较受欢迎的20世纪60年代来看,美国的民族音乐学已经进入到了以涅特(B. Nettl)、梅里安姆和胡德(M. Hood)等为代表人物的现代民族音乐学时期。而这类学者所提倡或创立的一些主要观点一般是在约10年后的1970年代,始在新一代的日本民族音乐学家山口修、

① 参见《中国音乐书谱志》,第61页。

德丸吉彦等人撰写的著作或辞书里才见到。上述民族音乐学原著中最重要的一本是梅里安姆的《音乐人类学》(1964)，直至1980年(该年梅氏逝世)才被译为日文。倘若再论这些西方学术思想在中国大陆出现的时间，由于种种原因，又比在日本的出现大约晚了10年。

值得注意的是，在这大约20年的时间差过后，中国音乐学界所开始接触西方民族音乐学方法的具体路径，并不都是以同欧美学者直接交流的方式，而较多是先从翻译自西文著作的日译本着手，转了一道手才到达自己的手中。1970年代末，正值改革开放初期，中国大陆的民族音乐研究与中外学术交流在停滞了十余年之后突然开禁。在初入正轨之后，最初只是为了局部研究的需要，将一些单篇文章翻译过来。其后又在1980年代期间，由精通日文的上海音乐学院罗传开教授及北京的董维松、沈洽等主持，一些中国音乐学者陆续编译了《民族音乐学翻译资料汇编》(一、二，上海音乐学院音乐研究所内刊)[①]、《民族音乐学比较音乐学译丛——音乐与民族》[②](1984)、《民族音乐学译文集》[③](1985)和《音乐词典词条汇集——民族音乐学》[④](1988)等文集，对于当时中国大陆民族音乐学研究事业的发展多有贡献。此时回顾并浏览一下当时翻译的这些论文，可说除了少数情况而外，大多数论文文章都不同程度同日本民族音乐学学者的学术贡献有关。并且，从1980年代初使用至今的汉语"民族音乐学"一词，据称就是由罗传开先生译自日文。当时译自日文的研究资料可分为下列几种类型：

其一，有一部分重要的论文文章系翻译自以西方民族音乐学著作为蓝本的日译本。例如在《民族音乐学译文集》(1985)里，共收录了9篇论文，其中便包含翻译自日译本的4篇西方民族音乐学文章，分别是埃利斯的《论各种民族的音阶》(1885)、孔斯特(J. Kunst)的《民族音乐学》(节选1959)、梅里安姆的《民族音乐学的研究》(《音乐人类学》[1964]节选)、考林斯基(M. Kolinski)的《论民族音乐学研究的课题与方法》(1957)。在该译文集里，上述几篇文章同胡德(译自英文)和萨克斯(译自德文)等人的另外几篇文章一道，反映了20世纪50—70年代西方民族音乐学的基本概貌。中国大陆在20世纪后20年发表或出版的一些中文民族音乐学著作和研究论文，其大多数理论观点都可在这些文章及后述一些词典词条中找到依据。由此可见这类文章对中国民族音乐学发展初期阶段产生

① 上海音乐学院音乐研究室：《民族音乐学翻译资料汇编》，上海音乐学院音乐研究室，1979。

② 上海音乐学院音乐研究所、安徽省文学艺术研究所合编：《民族音乐学比较音乐学译丛——音乐与民族》，上海音乐学院研究所，1984。

③ 董维松、沈洽编：《民族音乐学译文集》，中国文联出版公司，1985。

④ 人民音乐出版社编辑部编：《音乐词典词条汇集——民族音乐学》，人民音乐出版社，1988。

的重要影响。

其二,另一部分重要资料是翻译自20世纪70年代日本各种音乐辞典中由日本学者撰写的民族音乐学词条。例如在《音乐与民族》(1984)一书里,便包含了篇此类译文山口修《民族音乐构成民族音乐的变数项目》①,柿木吾郎等《音体系的定义与历史》②、山口修的《民族音乐学》③。另外在《音乐词典词条汇集—民族音乐学》(1988年)一书里,收人了日本学者撰写的两个词条译自日本《标准音乐词典》的《民族音乐学》④(原作时间不详)和译自《日本大事典》第五卷的《民族音乐学》⑤。另外,《民族音乐学译文集》(1985)里收人了山口修《民族音乐和民族音乐学》⑥一文也带有这类辞目的性质特点。与西文辞典词条不同的是,这类翻译自日文的音乐词条,既以忠实于西方民族音乐学原创理论为其宗旨,又带上东方人特有的眼光对西方理论进行归纳和分析。举一个例子,当代西方民族音乐学有一个特点,即从20世纪60年代开始,便在该学科内部形成了分别以梅里安姆和胡德为代表的,以偏重人类学方法/注重把"音乐作为文化"加以研究和偏重音乐学方法/注重"以研究音乐为主旨"的两种研究方向,以致当时曾经出现了分别侧重人类学和音乐学观点的两大阵营。对于这类在后来的学者论著中才形成的观点,在《民族音乐学译文集》(1985)里收入的几篇早期西方经典文章里反映并不明显,但在收入同一书中的山口修所撰《民族音乐和民族音乐学》(1972)一文里,则把梅里安姆和胡德的两个定义列为最有代表性的定义,并作出了同上述观点较相似的,比较客观的比较分析。另外,在山口修所撰的几篇词条里,关于主位——客位(emic/etic)、局内人与局外人(insider/outsider)、音乐符号学、文化相对论等理论概念的介绍,其中有的内容比同时代其他翻译文章更加详尽、明晰,有的则还是上述几篇原著尚未涉及的内容。后来载入其中文专著《出自积淤的水中》第一篇"音乐学的定义"里的大多数主要内容,在此都分别有所呈现。

其三,还有一部分资料系翻译自日本学者的民族音乐学论文,例如在《民族音乐学译文集》(1985)里,便收入了山口修《民族音乐和民族音乐学》(1972)、三木捻《古今+东×西——在传统和现代之间的山谷里》⑦、吉川英史《邦乐的现状和种类——从横的方面看邦乐》、小泉文夫《日本传统音乐音阶调式的基本构造》⑧。岸

---

① 译自[日]《新音乐辞典》(乐语篇),音乐之友社,1977。

② 摘译自[日]《音乐大事典》第1卷,1981。

③ 同①。

④ 译自[日]日本《标准音乐词典》,原作时间不详。

⑤ 译自《日本大事典》第5卷,1983。

⑥ 译自[日]《音乐艺术》,1972。

⑦ 译自[日]《音乐艺术》,1980年6月号。

⑧ 译自《日本传统音乐研究》,音乐之友社,1977。

边成雄《唐代乐曲中西域系统曲名探讨》、[1]户田邦雄《欧洲音乐的民族特性》[2]等文。此外，尚有一部分在各种中国大陆学刊上发表的论文，例如岸边成雄的《日本正仓院乐器的起源——古代丝绸之路的音乐》[3]、内田琉璃子的《日本音乐的寻源与泰国西北少数民族音乐》[4]、山口修《音乐风格的时空间构造》[5]等。这部分论文，是在日本学者接受了西方民族音乐学理论方法之后，将其创造性地运用在本国传统音乐和跨文化比较研究实践的较好范例。其中含有侧重不同学科领域的研究文章，对中国相关的研究领域都起到了很好的借鉴作用。一个颇有说服力的例子是，岸边成雄有一段名言："如果认为比较音乐学的目的在于根据新的素材去纠正那种把近代理论视为绝对理论的错觉的话，那么，必须要持这样一种根本态度：把一切音乐都还原成白纸，否则将是自相矛盾的。"如今，这段话在中国民族音乐学学者的著述里，差不多已经是本学科内引用率最高的经典话语之一了。此外，对于日本学者在中日少数民族音乐比较研究方面的贡献，笔者曾有另文加以详尽分析，在此从略。

在此期间，还有部分日本学者的论文译文刊登在中央音乐学院编的《外国音乐参考资料》、人民音乐出版社编的《音乐译文》等刊物上，在此不赘。

三、20世纪90年代以来

20世纪90年代，中国的社会和政治环境比起10年前更加开放，获取西方民族音乐学原著的渠道渐宽，由西方留学回归及精通英语的音乐人才也越来越多，以至于这一时期人们学习和了解西方民族音乐学的资料来源，已经不像1980年代那样较多依赖于从日本的转口输入。值得称道的是，这一时期有两本重要的日本学者的民族音乐学著作在中国直接出版和翻译出版，比起以往已经在中国发表的一些单篇论文来说，更显出其体系完整、内容丰富、构思严谨的特点。其中一本是山口修教授的《出自积淤的水中——以贝劳音乐文化为实例的音乐学新论》[6]，根据作者和序言的介绍，该书是建立在作者博士学位论文的基础上，还补充加入了经过

① 摘译自《古代丝绸之路的音乐》讲谈社，1982。
② 译自[日]《音乐艺术》，1972年10月号。
③ 岸边成雄：《日本正仓院乐器的起源——古代丝绸之路的音乐》，载《中央音乐学院学报》，1984年第3期。
④ 内田琉璃子：《日本音乐的寻源与泰国西北少数民族音乐》，名庸译，载《中国音乐》，1988年第2期。
⑤ 山口修：《音乐风格的间构造》，朱家骏译，载《音乐艺术》，1989年第3期。
⑥ 山口修：《出自积淤的水中——认贝劳音乐文化为实例的音乐学新论》，中国社会科学出版社，1999。

“大幅度修改”的以往论文资料。并且，还因为这是身为著名学者的山口修教授“有生以来第一次出版个人的著书”，再加上采用中文而不是日文原文的方式在中国出版，以此凸显了该书在中日音乐文化交流上具有的特殊价值。从一位读者的角度看来，这本书其实包含既可相互独立成篇，又前后有所呼应的两个部分。前一部分即第一篇“音乐学的定义”，从对象、资料和方法比较、历史、运用三个方面，通过对“作为文化的音乐”这一民族音乐学的命题的深入讨论，展示了作者对“音乐学”概念的较新的理解。这是多年来作者所发表大量民族音乐学理论观点的集大成之作，从中可以看到作者对符号学的“语言与言语”、比较方法的“中心与边缘”及静态观、历史学的时空观与动态观，还有“本文化与异文化”、“etic-emic”等人类学名词概念所作的凝练、圆融的解释，它让中国读者在一种新的境地里，重窥了一向为大家所熟悉的那位博学睿智、善于思辨的理论家山口修教授。第二部分即该书的第二篇“维系贝劳音乐的时空”和第三篇“贝劳音乐的共时性、历时性”，它在田野考察的第一手资料基础上，运用前一部分所介绍的民族音乐学方法，对大洋洲一个海岛民族的传统音乐个案作了具有解释学性质的，富有说服力的分析研究。应该说，由于以往山口修教授此类偏重田野资料分析的译作主要是在日本国内发表，较少被译为中文与国人见面，以至这部分内容里，让人们看到了其另一种于理论家素养之外的，同样精彩纷呈的田野工作实践者的面相。

德丸吉彦教授的《民族音乐学》①一书，以简明扼要、流畅明快的笔调介绍了民族音乐学学科的基本概貌。在理论体系上，从早期的马依翁②、萨克斯等偏重乐器和文化圈研究的比较音乐学方法，中期的涅特、梅里安姆等注重的“研究文化中的音乐”③观念和“概念、行为、音声”三重认知模式(1964)，后期的雷斯(Timothy Rice)对梅里安姆理论的修正和“重建民族音乐学”的愿望(1987)，以及民族音乐学对西方古典音乐、大众通俗音乐进行研究的发展趋向等等，均作了深入浅出的介绍。其中还贯穿了对洛马克斯的歌唱测音体系、西格(Charles Seeger)的“规范性乐谱与记述性乐谱”概念以及“变化和固定的相互关系”等研究方法的讨论。其可贵之处在于，作为一位东方学者，他能够既做到对现代西方民族音乐学理论(尤其是20世纪晚期内容)给予忠实、完整的介绍，又在中间融入了邦乐、三味线和佛教声明等许多日本及亚洲传统音乐研究的实践内容。可资比较的是，这一时期尽管在中国大陆已经出版了不少已经翻译为中文的西文著述，但其中乃是

---

① 德丸吉彦著：《民族音乐学》，王耀华、陈新凤译，福建教育出版社，2000。

② 为了同前面涉及的人名相统一，在此恕不采用该书中所用的不同译名名称。

③ 梅里安姆后改其定义为“音乐作为文化的研究”，涅特则将此概念发展为研究“在文化环境中的音乐”(第131—132页)万变不离其宗，均主张把音乐(本文)置于文化背景(上下)文中加以研究。

以论文为主,较完整的西文民族音乐学著作的翻译工作虽然一直不乏有人策划甚至在着手实施,但限于种种困难,尚未能够进入出版的议程。同时,中国大陆20世纪末叶虽然编写并出版了数种"民族音乐学概论"一类著作,但其中除个别著作外,多数对于20世纪80年代以后西方该学科的新的发展鲜有涉及。进入21世纪的头几年间,中国学者的此方面研究内容才开始逐渐增多[①],德丸教授的书也在一定程度上弥补了这一空缺。据译者后记解释,德丸教授的书于大约10年前已经译成,但因为版权问题而延迟至2000年才出版。然而鉴于上述原因,它在中国读者的眼中仍然有其明显的运用价值。

在同一时期,中国大陆各核心音乐学刊上还发表了以下一些日本学者的论文:岸边成雄的《亚洲佛教音乐概说》[②]、《日本和琴的原形》[③]等一系列文章及东川清一的《日本音乐三题》[④]、谷本一之的《爱斯基摩·阿伊努·日本——北方诸民族的音乐和文化系谱》[⑤]、蒲生乡昭的《日本音乐中看到的中国影响》[⑥]、小岛美子的《音乐史学与民俗音乐学——关于口传文艺研究的方法》[⑦]等。从这一时期的单篇论文看,基本上延续了前一个10年的研究主旨,但其中同中国和其他国家音乐的跨文化比较的成分有所增加。在同一研究领域,近10余年来已经召开的4届中日音乐比较研究国际研讨会(笔者参加了其中两届)及在台湾、香港召开的其他学术研讨会上,还发表了更多的论文。限于篇幅,在此只能从略。

结　　语

西方与日本的民族音乐学对中国音乐学界的影响,主要开始于上世纪80年代。就像上世纪初的学堂乐歌为西方音乐文化的进入做了准备一样,80年代日本民族音乐学的进入,也对西方民族音乐学随后的真正进入中国音乐学界起了某种先导作用。如前所述,中国音乐界从不同时期开始的这两次接触西方音乐文化及思想方法的具体路径,都不是采取直接同欧美交流的方式,而是先从日本引入音乐作品或翻译西方学者著作的日译本着手,让西方音乐原作(著)转了一道手才到达

---

① 例如杨沐、汤亚汀、洛秦、管建华等中国学者近年来发表的一些文章及著作。

② 岸边成雄:泽田笃子:《亚洲佛教音乐概说》,徐元勇译,载《中国音乐》,1992年第1期。

③ 岸边成雄:《日本和琴的原形》(上),潭军译,载《黄钟》,1993年第4期。

④ 东川清一:《日本音乐三题》,王少军译,载《黄钟》,1992年第4期。

⑤ 谷本一之:《爱斯基麻·阿伊努·日本——北方诸民族的音乐和文化系谱》,载《音乐艺术》,1994年第3期。

⑥ 蒲生乡昭:《日本音乐中看到的中国影响》,王耀华译,载《音乐研究》,1996年第1期。

⑦ 小岛美子:《音乐史学与民俗音乐学——关于口传文艺研究的方法》,俞人豪译,载《中央音乐学院学报》,1997年第3期。

自己的手中。这固然是有当时中西音乐学术文化交流的步伐太慢，资料来源跟不上的原因；也由于我们长期与西方隔绝或断绝的时间较长，导致了自己可进行中西文化交流沟通的人才有所欠缺；此外还与我国音乐界与日本音乐界之间有着比较同西方音乐界更深、更久和更为直接的联系以及日本对西方音乐文化的接受常常是比我们先行了一步有关。

经过接触与交流，笔者深感日本民族音乐学形成初期即有一个特点是：由于比较当时还相对保守的中国学界来说，日本学者在接受外来学术思想时更富于开放和接纳的心态，以致较能够将当时已经世界化或“人类化”了的民族音乐学学科加以吸收消融，并与自己的传统音乐理论融为一体，这也是日本音乐学界在对外部世界开放方面比我们先行了一步的一个重要原因。

所幸的是，经过二十年的努力，随着改革开放的速度日益加快和对外交流的渠道、视野渐宽，中国年轻的民族音乐学理论学科也渐渐走出了上述历史的旧臼。中国民族音乐学学者曾为自己树立起一个切实而有意义的目标：即通过一段时间的艰苦努力，逐步去培养出自己可在国际学术界进行公平对话、对等交流和独立发展的能力，如今已经卓有成效。然而，历史的累累刻痕难以在一夜之间迅速抹平。环顾四邻并展望未来，我们也不能不承认在其中的某些方面，中国的民族音乐学与日本乃至香港、台湾同行相比倘存在一定的差距，上述培养自身独立发展能力的既定目标，仍然是我们为之继续努力的一个重要方向。

（原载《中央音乐学院学报》，2003 年第 4 期）

后现代人类学与音乐人类学

管建华

自19世纪以来，文化人类学的研究主要是建立在实地调查或田野工作(field work)上，通过观察、认识，进行客观的民族学描写而形成民族志(Ethnography)，而这种客观是被视为真实的描写和科学的研究。但到了20世纪60年代，这种客观的民族学描写的经典手段遭遇了根本性的挑战和质疑：非欧洲传统文化以及历史语境的文化是否能保证在文化相对主义的前提下得到如实的描绘?实际上，人类学家在实地考察和个案分析时不可避免地要遭际自身文化与实地文化视界关系的问题。同此，民族志的描写可信吗?民族志是文化人类学存在的根基，它的重要性好比实验室对于物理学、化学和生物学的重要性，那么，如何解决民族志描写的危机?吉尔兹的解释人类学担当了此任，而且吉尔兹也是"反思人类学"(或后现代人类学)的最早实践者。

一、后现代性的解释人类学与音乐学

从20世纪60年代以来，吉尔兹发表了他的一系列论文，逐渐将他文化解释的路线显露出来，并试图发展一种深度的文化理论。这些论文分别以《文化的解释》(1973)和《地方性知识》(1983)两本著作的形式出版。作为解释人类学派的创始人，吉尔兹在界定文化及文化研究时采用的都是"解释学"的观点，他讲：文化是一种通过符号在历史上代代相传的意义模式，它将传承的观念表现于象征形式之中，通过文化的符号体系，人与人得以相互沟通，绵延传续，并发展出对人生的知识及

对生命的态度。①

吉尔兹在《文化的解释》一书的深度描写——迈向文化的解释理论一节中写到："我们采纳的文化概念本质上属于符号学的文化概念，我与马克思·韦伯一样，认为人是悬挂在由他们自己编织的意义之网上的动物，我把文化看作这些网，因而认为文化的分析不是一种探索规律的实验科学，而是一种探索意义的阐释性科学，我追求的是阐释，阐释表面上神秘莫测的社会表达方式"。②

以上吉尔兹的陈述意味着：人类文化的基本特点是符号的和解释的，文化人类学的研究也是解释性的，这种解释不光是对"异文化"，实际上也是对"本文化"的理解和解释。因此，人类学者并不是像学科古典时期只期待完全钻进当地人的头脑中(如马林诺夫斯基的民族志考察的要求)，他们是在与当地人一道在解释着世界，他们的描述所能做的就是对他人的解释的解释，并像他人看我们一样审视自身。

吉尔兹的文论常常以小观大，或以大观小来揭示对人类与文化理解的深度。例如他在"深层的游戏"一节中对巴厘岛斗鸡习俗采取的深度描写，这种斗鸡习俗里独立于宗教的严肃的精神生活以外的一种特殊场景，但通过吉尔兹对"雄鸡"、"男性"、"赌注"、"规则"、"地位"、"竞争"以及他们考察中以经历的与斗鸡者一同的"逃跑"，使他直接地理解了"农民心智"的内在视角，等等。并将巴厘人集体生活的经验蓝本勾画出来，例如他对"雄鸡"作为意义之网的描写：雄鸡的意象指涉男性，这一词也被隐喻地用于表示"英雄"、"勇士"、"冠军"，"有才干的人"、"政治候选人"、"单身汉"、"花花公子"、"勾引女性的男人"、"硬汉"等。还有对不同人物行为状态的隐喻，行为放肆与其身份不符的自负之人被比作没有尾巴的公鸡；无理挣扎与无法摆脱困境的绝望者被比作垂死的公鸡；许诺得多付出却很少又吝啬的人被比喻为被抓住尾巴的公鸡和不真愿意做事的人；已经成年仍对异性感到羞怯的人或新就业急于出成果的人被叫做"第一次进场的斗鸡"；法庭审判、战争、政治争夺、继承权的纠纷，以及街上的争吵都被比喻成斗鸡。在斗鸡中，巴厘人同时形成和发现了他们的气质和他们的社会的特征。在巴厘岛不仅存在着体系提供了对地位等级自尊进行评论时其他的文本，除了接受这些评论的分层和争斗以外，巴厘人生活中还存在着许多其他评论性的门类，按照吉尔兹的看法，"斗鸡"可以是一个文本，一个民族的文化是一种文本的集合体，这些文本自身也是集合体，而人类学家则努力从这些文本的当然拥有者的背后去解读它们，但无论在哪个层次上解读，也无论它多么错综复杂，指导原则是同样的：社会，如同生活，包含了其自身的解释。一个人只须学习如何得以接近它们。③

---

① 吉尔兹：《文化的解释》，纳日碧力戈等译，上海人民出版社，1999。

② 同上。

③ 同上。

如果说解释人类学之前的人类学是按照客观的民族志的描写和科学的研究来构成它的基本理论，那么，与此极为相似的是西方传统音乐学的研究和音乐教育教学的理论基础，如音乐的基本乐理，视唱练耳，作品的和声、曲式、复调、配器分析都是建立在记谱法这种客观描写和科学研究（即声音物理学的研究）基础上的。因此，音乐学与音乐教育教学的理论与实践也是建立在此种基础上。20世纪中叶，西方著名历史学家保罗·亨利·朗的《西方文明中的音乐》(1944)一书曾打破了以音乐作品客观分析的音乐史，以文化的方式来解释西方音乐史，其书知名度在今天仍经久不衰。更为明显的是20世纪50年代以后音乐人类学学科的发展，提出以文化中的音乐和音乐作为文化的方式来解释音乐的文化意义，到20世纪80年代以后完全影响到音乐教育教学，形成了音乐教育教学的文化转向，在美国音乐教育中特别突出，如我们可以看到美国中小学音乐教育教材《音乐教育的多元文化视野》①美国综合大学的音乐教材《世界的音乐》②，《探究音乐世界》③，《世界音乐的游览》④完全形成了音乐教育的文化解释和理解的转向，甚至20世纪80年代西方传统音乐学也出现了"文化的"音乐学研究倾向。在20世纪90年代中国的西方音乐史研究也提出了基督教文化中的音乐研究，并作为一种研究的里程碑。然而，中国的音乐教育教学的基础仍囿于西方传统音乐学的理论，因此，解释人类学的发展对中国的音乐学及音乐教育脱离西方传统音乐学学科的桎梏是一重要的启示和参考。

如果说吉尔兹《文化的解释》的"深度描写"中已经部分体现出他理解他人的理解，并站在一个"异文化"位置上体察人类学家自身的文化，那么，他的《地方性知识》一书更塑造了这种"深度"解释的文化精神。他讲："用别人的眼光看我们自己可以启悟出很多瞠目的事实，承认他人也具有和我们一样的本性则是一种最起码的态度，但是，在别的文化中间发现我们自己，作为一种人类生活形式地方化的地方性例子，作为众多个案中的一个个案，作为众多世界中的一个世界来看待，这将是一个十分难能可贵的成就。只有这样，宽阔的胸怀，不带自吹自擂的假倡宽容的那种客观化的胸襟才会出现，如果阐释人类学家们在这个世界上真有其位置的话，他就应该不断申述这种稍纵即逝的(客观)真理"。⑤

的确，如果让西方学者要重新将西方知识体系如文化体系或音乐学或音乐教

① 安德森等：《音乐教育的多元文化视野》，曹水清 等译，陕西师大出版社，2002。

② 提顿：《世界音乐》，周刊等译，陕西师大出版社，2002。

③ 《探究音乐世界(英文版)》，美国太平洋影视出版，1999 。

④ 内特尔：《Excursions in world Music (英文版)世界音乐游览》，芝加哥大学出版社，1997。

⑤ 吉尔兹：《地方性知识》，王海龙、张家宣译，中央编译出版社，2000。

育体系也当作一种“地方性”知识来看待，这确实需要一种宽阔的胸怀，以及反思自身“客观化的胸襟”。人类学学科做到了，但中国的音乐学和音乐教育体系还没能做到，因为中国的音乐学和音乐教育体系还未迎接新的人类学科思想的洗礼，而人类学界思想已经翻转几十年了。正如吉尔兹所言，对于文化现象应该被作为表义系统来看待的动议……人们越来越认识到，用归纳法则探索原因这类社会物理学的老方法来解释这类现象，已不像以往一样能使我们预测控制和检验理论的成立与否。产生这一结果的另一个原因是知识领域界限的打破……像海德格尔、维特根斯坦、伽达默尔或利科尔这类哲学家的见解；或像布莱克，弗莱，杰姆逊以及费特这类批评家的见解；或像福科、哈贝马斯、巴尔斯或库恩这类全方位的思想颠覆者；他们使得上述的科学中，任何简单地复述其机械的观念的想法已经完全成为不可能了。上述各类人的见解早已渗透了社会科学界。①

在人类学研究领域，曾一度出现强调总体、宏观、全方位，注重共性，追求寻找共同规律而抹杀了个性的文化研究。

同样，在中国的音乐教育教学中，也只是考虑音乐共同规律的教学，因此往往忽视了不同文化音乐个性差异以及跨文化认知教育的问题，如音乐文化的深度描写。而且，这种“音乐共同规律”是以西方音乐学为基础的。音乐人类学在 20 世纪 70 年代 80 年代曾引发了音乐共性问题的引人注目的讨论②吉尔兹在此背景中异军突起，重视“地方性”，并以“地方性知识”作为他文集的书名，这与他所受认知和语义学的训练有关，另一方面与后现代思想潮流亦息息相关。

“地方性”与后现代主义的文化研究理念是紧密相连的。“地方性”是对“异文化”、“边缘文化”或“女性文化”、“亚文化”、“微观文化”等研究的重视，被称作“后现代”的文化现象是以 20 世纪后半叶的社会文化为症候的，它的主要特点是世界人口史无前例的全球性流动和迁移，信息的爆炸，各种思想及想象通过现代科技传媒的播散，工业化，都市化使全球生活方式趋同。这种“现代化”的思维方式猛烈冲击着各种不同文化人们的时间观与空间观，并引发了地方性知识的世界观与全球性知识的世界观的对立，而这种对立冲突产生了后现代思维的契机和建设性后现代主义拟解决的重大问题。因此，后现代主义特别对那种声言为人类真理、全人类性、科学性、权威以及“放之四海而皆准的各种学科标准提出质疑”，如利奥塔所宣称的“对大叙事(亦即全知全能地对于普通性事物的总体陈述)的深刻质疑。”③

后现代主义与现代主义在真理观上也存在分歧，现代主义认为真理是可寻的，单一性的，普遍性的和显现性的；而后现代主义则认为真理是千丝万缕的语境互动

---

① 吉尔兹:《地方性知识》，王海龙、张家宣译，中央编译出版社，2000。

② 管建华:《音乐人类学导引》，江苏教育出版社，2002。

③ 利奥塔:《后现代状况》，岛子译，湖南美术出版社，1996。

中相对而言地存现着的，真理是在特定的文化和历史语境下的富有变异性的阐释现象，音乐的原理和意义也是如此。由此，人类学在其全部学术历程中所扮演的一种"中立"、"中介"和"客观认识"的角色，在"后学"的审视下，纷纷回到"地方性"的考察中。同样，西方"音乐学"也面临地方性的考察。

从后现代性的解释人类学的视角来看西方传统音乐学，它的元理论是具有充分西方"地方性"特色的，如阿德勒的音乐学纲要的第二部分"体系的音乐学"。

体系的音乐学

1. 这些规则的调查和证明：(1)和声(调性)；(2)节奏(速度)；(3)旋律(音高和时间的相互关联)

2. 音乐美学和音乐心理学：联系综合 A 条从各种问题理解主体的比较和评价。

3. 音乐教育：(1)普通音乐教育；(2)和声教学；(3)复调教学；(4)作品分析教学；(5)配器教学；(6)声音演唱和器乐演奏教学。①

以上体系音乐学的各条概念是对西方音乐实践的理论规范，但它已经被作为普遍性的真理，并普遍地运用于中国音乐教育和教学的实践。如果音乐教育学不能回避后现代主义的"拷问"，那么，它就需要回答，这种体系是普遍性的还是地方性的？它是否能代表中国、印度、阿拉伯、非洲的音乐理论和音乐教育？它是否是一种能与文化意义相分离的一种形而上学的客观性体系的描述范式？

二、作为文化批评的人类学与音乐人类学

马尔库斯和费彻尔的《作为文化批评的人类学》(1990)被视为后现代人类学的重要著作之一，作者主张人类学应在保留对异域文化的探求基础上，回归本土文化的批评。即在描写远方文化的过程中，人类学者也是在从事一种对自己所处的文化的价值和准则的重新思考，人类学的文化批评的关键在于变熟悉的事物为陌生的事物，变西方视为正规的价值观为怪异的价值观，即为"变熟为生"的方法，特别是在激烈的全球西方化之时，对于那些独特的文化和生活方式予以特别的关注，并通过描写异文化，可以用来反省西方的文化模式，从而瓦解一些价值标准的常识，促使人们重新检讨现代性的一些想当然的一些想法。②这种在描写民族志过程中采用文化批评的方法被称为实验民族志，也就是人类学界在对现实主义民族志所作重新思考时出现的民族志的新实验的潮流，正如马尔库思和库思曼在《作为文本

① 管建华编译：《音乐人类学的视界》，南京师范大学出版社，2004。

② 马尔库斯、费彻尔：《作为文化批评的人类学》，王铭铭、蓝达居译，三联书店出版社，1998。

民族志》一文中所言，这一潮流的基本特点有三：一是把人类学者和他们的田野作业的经历当作民族志实验的焦点和阐述的中心；二是对文本的有意识的组织和艺术性的讲究；三是把研究者当成文化的“翻译者”，对文化事项进行阐释。①从阐释的角度来看，作为文化批评的人类学其实质是继续了吉尔兹的解释人类学路线或者称之为一种当代解释人类学，如马尔库斯和费彻尔所言：

当代解释人类学实质上是文化内部或文化之间交流的相对主义模式。面对不可否认的政治和经济权力的全球性结构，作为相对主义和解释人类学实践化身的民族志，向发源于西方而依然占据特权地位的全球均质化观点、普同化价值观、忽视或削弱文化多样性的社会思潮及其对现实的界说提出了挑战。这种解释人类学并不否认人类价值的等级，不推崇极端的宽容主义，也不反对归纳。在这些前提上，解释人类学作为一种民族志的反思，在人类学及其相关社会科学中，履行一种有价值的批评功能。因此，当代解释人类学正是一种在知识催化的时期重新被武装和巩固而较之于其初创形态更复杂的相对主义。②

马尔库斯和费彻尔还举出了一些音乐人类学家的实验民族志研究。例如，为了体现与西方有明显不同的美学体系而写作的：约翰·切尔诺夫(John Chernoff)的《非洲人的节奏和非洲人的感受》③、查尔斯·克勒(Charles Keil)的《提夫人的歌》④以及斯蒂文·费尔德的《声音与情感》⑤。费尔德的民族志详细叙述了他与被研究者的共同音乐体验。通过一种独特的美学探究，费尔德的民族志提供了有关卡卢利人情感生活的精致表述。费尔德不仅阐明卡卢利人对他们自己音乐的评论，而且还试图以卡卢利人的惯用法来创作歌曲。他把自己的作品演奏给卡卢利人听，使他们声泪俱下，他自己也因此体验到本土人情感的威力。类似地，读者可以手里拿着费尔德的书，试着去体验和评论卡卢利人的经验，在感官和认知的基础上获得一些与自己的文化大相径庭的概念工具。为读者提供了这一评论工具之后，费尔德接着表达了一种更进一步的抱负，力图对他自己的局限性进行反省。他指出，除了已告诉我们的体验之外，他还保留一些已被他深入渗透过的本土经验，但他迄今无法在写就的文本中表述出来。他的著作的结尾，谈到他曾试图用相机捕捉一个吉萨罗舞者的舞姿，他对这位舞者摄下两张照片，观察到二者的差异性。一张照片使用传统的中程摄影法，拍下了这位舞者全副武装、威风凛然的样子；另一张则是一种模糊的动感摄影，给人一种梦

---

① 王铭铭：《想象的异邦》，三联书店出版社，1998。

② 马尔库斯、费彻尔：《作为文化批评的人类学》，王铭铭、蓝达居译，三联书店出版社，1998。

③ 约翰·切尔诺夫：《非洲人的节奏和非洲人的感受》，芝加哥大学出版社，1979。

④ Charles Keil, Tiv Song, *The Sociology of Art in a Classless.Society*. University of Chicago Press, April 1983.

⑤ 斯蒂文·费尔德：《声音与情感》，宾夕法尼亚大学出版社，1990。

幻的感觉。他希望强调的是,传统的图像是比较容易阅读的,而较具"象征主义"色彩的图像,对那些已经了解到舞蹈的意义与情感的观察者来说,更能够唤起表意感。费尔德用本文化的方法去传达卡卢利人经验的深层,他所找到的表现形式是西方所惯用的视觉形式,而不是卡卢利人更喜欢用的声觉模式。因此,对异文化经验的理解不可能是绝对的,理解只可能是程度上的。进一步说,较为精致的理解,最终依赖于"共同体验"的能力,依赖于在不同文化的美学及其评论方法之间进行更为充分的双向翻译的能力。费尔德的民族志提出了一系列强有力的手段,使我们能够传达出与西方根本不同的异文化经验。

马尔库斯上面提到的《非洲人的节奏和非洲人的感受》一书,是彻尔诺夫20世纪70年代花费十年时间,对非洲鼓乐的实地学习和音乐人类学研究。在全书最后非洲音乐的价值一章的结尾,他讲到:在工业化、官僚科层制、都市化的冲击下,过去的正宗的和社会的形式迅速地被改变,但非洲人将带着他的音乐的感受去迎接变迁的挑战,正如在非洲的工业化官僚科层制以及城市的发展时,深邃的非洲的人文主义将赋予一种特殊的音乐文化模型,成为对我们西方人的社会教育和过程以及我们经验历史的必要判断的一个视点。正如他们会按照他们的方式改造我们西方的社会教育一样,为有效参与人类担负的世界中,他们将展示给我们新的变化和可能性,他们的音乐也将是一种复杂的历史,或许人们通过我们的参与将开始显示出提升他们社区艺术领域表达精神的宽大。按他们的生活方法能向我们展示许多新的东西,他们将帮助我们,使我们能寻求到他们音乐感受性与适应性中的精神引导。彻尔诺夫以解释学方式理解他的感受时谈到:"在我对非洲音乐的学习中,在我个人的生活中,我学会了认识他的智慧的意义,而且我希望以一种非洲音乐主题的学术研究将能使读者以他们自己的观点参与到我的体验中来,去证明本书的重点在于发展一种发现非洲的努力。"①彻尔诺夫通过对异文化的实地学习和研究,来阐释本土和异文化两者音乐的文化意义,这对于后现代的多元文化音乐学和音乐教育学中的跨文化音乐的解释性教学具有重要的指导意义。

在费尔德《声音与情感》第六章卡卢利美学中,他强调了他民族志写作的三个方面。他讲,它由三方面构成:其一,民族志的理论的和个人的解释,这种美学试图描写卡卢利文化的声音模式的丰富性及其紧密关系。首先,对于民族志方面,"转化成鸟"是卡卢利人审美隐喻的核心。理解隐喻是文化的和语义学方面如何形成在神话、语言、表达符号和行为中的运用;其二,理论方面,依据当代学术对文化的研究,通过结构主义、认知人类学、符号解释的描述,兴趣较少在对抗的矛盾或单个总体的模式,而是在处理文化体系的复杂性将它们作为解释文体的策略;其三,个人的反思,假设地分析内容或审美体系的原理,而无须考虑在分析形态中审美意图的地位。以个人之

---

① 约翰·切尔诺夫:《非洲人的节奏和非洲人的感受》,芝加哥大学出版社,1979。

见，它更多涉及内在审美情感的联系，而较少涉及行为目的或者通过等同于“功能的美”来考察美学。[1]费尔德的实验民族志写作的方式，同样可以运用到对不同音乐文化的教学方面，它将改变传统音乐学与音乐教育学的客观中立的、技术性的、毫无文化意义的音乐教学法，培养学生不断修正和反思音乐文化价值的能力。

三、通过边缘来理解中心的缺失

人类学家萨林斯在运用人类学的理论和方法对西方本土文化观念加以反思性的分析，并在文化的并置中揭示西方社会科学观念的局限方面，是其代表人物。例如，在《文化与实际理念》[2]一书中，他通过描述一系列美国本土文化的生动事实，巧妙地对西方功利主义价值观加以批判，提出了探讨文化意义应优先于探讨实际利益和物质关注的论点。[3]在这一点上，极其值得音乐学和音乐教育学参照，即首先应考虑音乐文化意义的界定，然后才是音乐的教学，这样才可能避免传统音乐教育教学方法以技法学习来获取对音乐文化意义理解的不足。

在音乐人类学家撰写的《音乐教育的多元文化视野》[4]教材第二章“北美土著民族的音乐”中，作者将美国土著人与美国欧裔人的文化价值观对比的列表说明，即是后现代人类学的文化并置方法的运用，也是对其音乐文化意义的对照。在那些客观描述和科学研究的音乐民族志、音乐学研究和音乐教育教学中，是不可能揭示这些音乐的文化核心意义的，因此，也不可能深入理解异文化音乐的深层结构，更不可能提供一种强有力的文化解释模式。

萨林斯的《石器时代的经济学》[5]一书，通过文化并置的研究，颠覆了西方经济学的进化理论。按西方经济学的理论，西方工业文明被作为人类经济史上最富裕的时代，而原始、传统的非西方民族(尤其是狩猎和采集民族)被认为是生活在饥饿边缘的经济类型，而事实上，根据人类学的研究，狩猎和采集民族有足够的食物和其他自然资源(包括居住空间)，也有丰富的闲暇文化生活，从资源的占有量而言，狩猎和采集民族是“原始的富裕社会”，西方现代化经济反而是处于一个贫困的历史阶段，面对业已成为时髦的“增长论”，萨林斯对西方工业文明作为增长高峰和“其他社会的”目标提出反论，他讲，比起原始人个体以拥有的能源和资源来讲，现

---

① 斯蒂文菲尔德：《声音与情感》，宾夕法尼亚大学出版社，1990。

② Marshall Sahlins, *Culture and Practical Reason*, Vniversity of chicago Press, February 15,1976.

③ 王铭铭：《想象的异邦》，三联书店出版社，1998。

④ 安德森等：《音乐教育的多元文化视野》，曹水清等译，陕西师大出版社，2002。

⑤ 马歇尔·萨林斯：《石器时代经济学》，张经纬、郑少雄、张帆译，生活·读书·新知三联书店，2009。

代人才是贫困交加的穷人，因此，“增长”、“发展”、“现代化”是符号化的梦，萨林斯通过文化并置的方法，揭示了经济学的西方文化中心主义论点，并对西方本土的认识论和实践展开了深刻的反思。①

在音乐人类学的研究中，类似萨林斯的这种颠覆性的研究结论有很多，例如，我们普遍认为欧洲音乐是高级、复杂的，普通西方人的音乐能力也是超出一般非西方人的，而音乐人类学家、钢琴家布莱金的研究结论或许是相反的，如“非洲普通人的音乐能力要高于英国人”，②“在一定文化语境中，一首民歌的人文价值要高于一首交响音乐的价值”；③内特尔认为“东方音乐内部的复杂性超过西方音乐的复杂性”；雷默认为，“西方书写音乐的方式已经导致我们音乐的思维的衰退和萎缩”④；而克雷乌兹尔的研究则得出：津巴布韦修纳语儿童（从出生到 7 岁）的音乐习得能力高出美国著名的零点项目受试者（美国儿童）的音乐能力⑤等等。当然，这些颠覆性结论并非否认西方音乐的价值，实际上仅在于重新认识受西方现代性压迫的非西方音乐及其音乐教育教学的价值，因为它的哲学基础是现象学和解释学的，而非形式逻辑的和二元对立的。

在《生物学的运用与滥用》(1976)一书中，萨林斯对西方社会生物学理论作了批评，他认为，社会生物学里含有一种达尔文主义和对自然选择的偏离，它是“遗传学上的资本主义”。因为这个理论试图证明西方资本主义现状是公正和合理的社会制度，因为社会生物学“最大限度地使自然选择由对自然资源的占用最终转化为对其他生物体拥有的生活权利的剥夺”，因而社会生物学如果有什么“贡献”，那么这个贡献即在于“将自然选择转化为社会剥削”，它是以“科学”的途径表达出来的西方文化对于人与自然关系的符号解释，实际上，资本主义的音乐生产体系也是在最大限度地使自然的音乐文化选择最终转化为对其他社会文化所拥有的音乐生活权利的剥夺，将音乐“物化”和“商品化”，正如音乐人类学家内特尔所言：“（西方）音乐家出于控制他的或她们的音乐环境的需要，明显地反映了现代西方社会控制物质和社会环境的不协调的驱使性。”⑥内特尔也充分显示了一种反现代性以及对后现代化主义原始向度的认同，在文章《蒙大拿和伊朗：两种不同文化中音乐概念的教与学》中⑦，他对印第安、伊朗，西方音乐体制的文化并置的研究，可以说与萨林

① 萨林斯：《甜蜜的悲哀》，王铭铭译，三联书店出版社，2000。

② 布莱金：《所有音乐常识性观察（英文版）》，1987。

③ 布莱金：《文达孩子的歌（英文版）》，1967。

④ 雷默：《音乐教育使命的扩展》，刘红柱、汤琼译，载《云南艺术学院学报》，1998。

⑤ 克雷乌兹尔：《津巴布韦儿童的歌唱习得》，易小明译，载《音乐教育》，2003 年第 3 期。

⑥ 内特尔：《蒙大拿和伊朗：两种不同文化中音乐概念的教与学》，徐征译，载《音乐教育》，2001 年第 1 期。

⑦ 同上。

斯的后现代人类学有异曲同工之妙。

在萨林斯看来，那些在表面上属于启蒙时代以后才发展起来的新符号文化，实际上是西方远古时代宇宙观的延续作用，这一点对于揭示西方音乐的现代性有画龙点睛的作用，古希腊几何数理的宇宙观或柏拉图的宇宙观与毕达哥拉斯的音乐宇宙观确定了西方音乐在平面几何记谱法上展开的机械宇宙观，音符时值的数字化、体系化处理也不过是古希腊数学调和中项和等比数列的运用，而这种形而上学的宇宙观被后现代主义凯奇音乐的宇宙观所解构。在萨林斯的《甜蜜的悲哀：西方宇宙观的本土人类学探讨》中，他也进行了一种"比较创世学"的研究，其中对中国与西方宇宙观的比较，他是这样描述的：西方和东方知识分子的分歧，不但表现在具体问题上，而且还是根本性的，即是表现在本体论上的。传教士们"发现他们自己面对的是一种不同的人性"。在基督教对上帝与中国人对天的看法这两者相对表面化的相似性中，或许能找到共同的基础。但是，随着西方在造物主和被造物之间作进一步的区分，这种相似性就会突然消失。士绅们无法了解作为这一基本本体论划分之补充的一整套西方经典二元论：心灵与身体、自我与世界、精神与物质、理性与感性。黄周指出，"天与地的运作方式能用一个字'道'加以概括"，"它不是双重的"。①

从上述的比较创世学的差异中，我们可以联系到中西方文化中音乐本体及音乐宇宙观的根本差异。②

萨林斯进一步以文化经验并置的民族志方式描述了中西宇宙观对生活态度的差异。这些差异明显地影响到中西音乐的文化意义或价值的解读。他写到：利玛窦(Mateo Ricci)正确地认识到，中国人对天、地和万物这一整体(实际上是同体)的看法，使得原罪和人天生罪恶的学说无法实现。在《天主真解》一书中，利玛窦介绍了一位中国士人的观点，后者宣称，天公"居中于万事万物之中而且只有一个，这促使人们不去作恶以便不会败坏他们基本的善……不去伤害他人以便不会侮辱高高在上的君王，他就处在他们当中。"但是，这种亵渎神明的说法激怒了那位西方知识人士，他宣布这是他所听到的最糟的谬误。"指出造物主和被造物是完全同一的，这是魔王撒旦的傲慢宣判"。从这些耶稣会的本文中，中国人得出结论：西方人痛恨生活，这样一种态度必定与传教士们声称正在阐明的那种真正知识完全对立。……中国人认为天地本然同一这一持续的传统。这种同一性成了与众不同的儒家乐观主义的基础，其结果是认为，每个人都有善根，所以假如有合适的教化——通过帝王德行的调和或者是圣人示范——人们能在自己的本体内再生出一个慈善而又和平的天界来。正如死的灵魂会随之消失，平和与善良成了现世生活

---

① 萨林斯：《甜蜜的悲哀》，王铭铭译，三联书店出版社，2000。

② 管建华：《中国音乐审美的文化视野》，中国文联出版社，1995。

的目标，这样一种学说在两方面都与基督教义相对立，因为它认为，生活是趋于善而不是注定恶。所以，正如谢和耐所言，耶稣会会士必须要让中国人理解，理性的心灵：是与身体和无生命事物极度不同的一种物质，而且是它成了人类独一无二的优势。这种思想与他们的整个哲学处于矛盾之中。对中国人来说，宇宙是由一个单一的特质组成的，所以宇宙中的一切都只是组合和程度问题，世界上的各种现实——用我们的话来说——都或多或少有精神和物质的成分。[①]

比较创世学的研究或民族志写作，打破了封闭性结构主义的描写方法，理解这些方法，对中国音乐学者和音乐教育者来说是有重要意义的，因为我们20世纪讨论的音乐学问题和教学音乐的基本理念是在西方宇宙观界定下的音乐世界中展开的，因此，中西方音乐宇宙观的并置与比较是极其需要的，否则，我们对音乐的理解无法深入到音乐的文化深层结构中，正如萨林斯所言：

人类学作为一门学科它需要返回到它的比较传统中去，尽管这并不是要按比较概括这一传统的做法。所需要的是方法论上的世界主义：人类学作为一系列文化——本体论变化而且它本身就处在此——变化之中，这种情况将允许我们建构出更恰当的民族志和诠释学图式（如果它们有所区别的话）[②]。

此段话对于中国的音乐学和音乐教育的研究是有重要启示的，这也是不同文明通过考察者所进行的对话，然而，在今天，中国的音乐学和音乐教育的“科学文明”仍然是在西方文明观念的统治之下的，正如萨林斯所言：

“文明”是西方哲学家们所发明出来的词汇，它当然指涉的是西方哲学家们自己的社会。在孔多塞看来，他们所要引以为荣的精确性，在19世纪变成了一种阶梯式系列的阶段性，在这一系列阶段性中，都有一个适应于各种各样非西方人的阶段。两个世纪以来的帝国主义（这在最近获得了全球性的胜利），本意确实并非要减少被启蒙出来的西方与其他地方之间的对立。相反，与旧的哲学支配一样，在本方支配的觉醒过程中所展露出来的“现代化”与“发展”之意识形态变成了基本的前提。甚至左派对“依附”和资本主义“霸权”的批评，同样是对本土人类历史上的能力和他们文化的生命力持怀疑态度的观点。在众多西方支配的叙述中，非西方土著人是作为一种新的、没有历史的人民而出现的。这意味着，他们自己的代理人消失了，随之他们的文化也消失了，接着欧洲人闯进了人文的原野之中。[③]

（原载《中国音乐》，2004年第4期）

---

① 萨林斯：《甜蜜的悲哀》，王铭铭译，三联书店出版社，2000。

② 同上。

③ 同上。

对我国音乐文化学研究现状的初步思考

蒲亨建

近十年来,我国民族音乐学的研究领域中,呈现出由音乐本体的研究向更广领域拓展的态势,因此,“音乐文化学”理念的强调与运作受到特别的推崇与关注。此派包括以民族音乐学、音乐人类学为口号进行研究之学人,均名异而实同,即强调研究音乐的文化意义。从某种意义上说,音乐文化学的兴起,标志着民族音乐学研究视野的拓展,也是民族音乐学特定研究对象的特殊状况所由使然(关于我国民间音乐特征的描述,请参阅拙文《中西音乐比较研究的若干思考》①)。事实上,在当今的民族音乐学界,音乐文化学不仅被赋予了研究观念与领域上更为丰富的学科内涵,音乐本体的研究,虽然功力专深、家产雄厚,但仍有拓宽视野与领域的必要。因此,在音乐文化学的猎猎旗帜感召下,以此题进行研究的文论声势正劲。

然而,与音乐文化学理论所阐释的研究内容与目标相比,其实际研究成果显得很不相称,其实际运力显得非常虚弱——成果数量不少,却多呈泡沫状,蓬松绵软、入口无味。不少文章虽广泛涉猎民俗、语言、历史、社会、心理等学科知识与内容,摆开大兵团作战架势,八面出击,却难免因贪大求全、不敷应对而处处捉襟见肘:或理论现成照搬、论说粗浅飘浮,或描述家长里短、婆婆妈妈。这种理论上难有建树,关系上鲜有认识,现象描述不如基层音乐工作者来得实在,说起来声洪气壮却人人都能摸一把的“挠痒”式搞法,实际上也大大贬低了音乐文化学的声誉。

这种尴尬局面的产生,固然与该学科所需要的“跨文化”的广博的知识要求、该学科研究在我国起步较晚等客观条件有关,但十余年来国内一大批学者于此项研

① 蒲亨建:《中西音乐比较研究的若干思考》,载《中国音乐》,2002年第4期,第1—3页。

究的高投入与其成果事实的极不相称提醒我们，在自我宽慰的同时，也有必要对音乐文化学的研究现状作重新的审视与思考。

关于"音乐文化学"的含义，学者赵宋光认为是"把音乐作为一种文化现象来认识，在这认识中，文化形态与文化内涵处于辨证的统一之中，客体方面（音乐作品，它的形态、手段、技术构成等）与主体方面（社会文化心理、社会群体的生产方式、语言、习俗、信仰，包括生产方式的地理特征，生产方式与语言习俗的历史源流，人口的迁徙等）是联结为整体的，是彼此不可分割而且能相互说明的。"①"达到对音乐文化的多层有机构成的全息描述才是我们努力的目标。"②

从以上音乐文化学的定义来看，主要包括两个层面的含义：

1. 局部关系上看，音乐文化学的研究，具有音乐与其他学科的"跨学科"联姻特征，如音乐本体与社会文化心理的关系、音乐本体与习俗的关系等等。但在这些"跨学科"的关系中，音乐占有核心地位。所谓音乐文化学，是指关于"音乐"的文化学。虽然它与其他文化因素"是彼此不可分割而且能相互说明的"，但从"把音乐作为一种文化现象来认识"的认识目的出发，我们的主要任务是通过音乐与其他诸因素的联系来更深入地阐释音乐，而非说明其他。因此，在这种"跨学科"的联姻关系中，诸因素的地位并非等量齐观，应有主次之分。

2. 从整体关系上看，音乐文化学是"对音乐文化的多层有机构成的全息描述"。即音乐文化学包含了音乐与其他文化因素的全方位对应关系。也就是说，音乐文化学不能仅限于局部、个别的对应关系研究，而必须对音乐与其他诸文化因素的对应关系作全面的认识与把握，才能称之为完整或真正意义上的音乐文化学。

从以上理解出发，让我们来看一下我国有关音乐文化学的基本研究情况。

先看第一层含义。

首先必须对"跨学科"概念作一个说明。所谓"跨学科"研究方法，在学术界是一个较为晚近的提法，至少在音乐学界至今仍比较时髦。然而实际上"跨学科"的研究早有其历史传统，可以说几乎没有什么研究不具有"跨学科"的特征。就音乐形态学这个所谓单一的技术性理论学科来说，我们对其通常描述的协调性、平衡对称性及其各种形态构成状态，无不与美学、物理学、数学、生理学、心理学等"其他学科"相关联。我们甚至可以说，如果舍弃了这些关联，音乐形态学将濒临失语，无从进行下去。

音乐形态学的这种"学科渗透"式的跨学科特征，反映了学科之间大量存在着的自然的、不刻意的浸润、沟通与交融现象，就像一个生态系统中不同的物种之间

---

① 赵宋光：《音乐文化的分区各层构成描述：关于音乐文化学学科建设的目标、方法、步骤的若干建议》，《赵宋光文集》，花城出版社，2001，第 233 页。

② 同上，第 235 页。

存在着物质、能量、信息的交流和置换一样。这种沟通与交融，一般说来并不改变主体学科的属性。虽其与音乐社会学、音乐民俗学、音乐地理学等“学科横移”式特征分属不同的跨学科模式(关于学科交叉的途径与成效的不同模式，请参阅鲁枢元《略论文艺学的跨学科研究》[①])，但其间的“跨学科”基本内涵却是一致的。

因此，所谓“跨学科”的研究方法，就其实质内容来说并不新鲜，新鲜之处在于其理性的观念描述。很多新的观念实际上是对已有现象的发现与体认，并非开创了一个新的研究领域。由此看来，我们需确立一个前提观念：音乐形态学本身就具有“跨学科”特征。因此，在与其他文化因素进行“跨学科”展开研究之前，我们首先需要对音乐本体的子系统特征作出深入认识，由此确立该研究对象丰富的可研究价值。试想，如果对所要阐释的音乐本体的形态特征都缺乏必要的分析与认识，了解甚浅，那么，我们广泛求助外援、凭借他力的“文化学”手段用途何在？难道仅仅是为了解释一些粗浅表层的音乐现象？牛刀难道只是用来杀鸡？

然而，我们的不少音乐文化学者往往视音乐本体研究蔑如，音乐本体意识极度淡化。在不少研究文章中，很少谈音乐本身，或只是将其视为“文化学”研究的陪衬材料。试想，当我们左寻右找了大量“文化学”佐证材料，蓄势待发，却面对空城，无处下手，岂非滑稽？看来，我们音乐学家进入文化学研究领域，不能忘却自己的独特身份，否则，若一味以文化学家的口吻说道，到头来恐怕不过是一个蹩脚的文化学家，弄不好还砸了自己的饭碗。

综观音乐文化学研究现状，我们可以看到，除了音乐文化学的抽象方法论叙述外，在具体涉及实际音乐品种的文化学研究中，很少有音乐与文化之关联的具体、新鲜发现。对诸文化因素的描述，除了转述、照搬文化学领域的新老理论外，不外游记式的所见所闻录。一些具有代表性的音乐文化学论文，洋洋万言，几乎全是某一地区民俗活动的全程实录，从早上一直到夜晚，从人口数量、服饰穿戴、民俗风情、饮食起居、路途景观、地理特征、天气状况等等等等，面面俱到、不厌其详；对音乐的穿插描述也多以对其表演过程、场景、曲目、曲例的介绍、罗列为通行套路，乍看来似乎音乐已与其他文化事项混融一体，仿佛“音乐文化”之理念在如此张罗经营中已昭然若揭，然而事实上我们除了看到诸文化事项五花八门的拼凑之外，鲜有其中内在关联的启发。这种平铺直叙、流水作业式的观察实在是有观无察，更遑论对其中关系有何新鲜的感受与见解了。说是写论文倒更像说故事，而故事的内容与形式又令人索然乏味——因为音乐文化学者毕竟缺乏说书者的专业兴趣与水平。既然是学术论文，就来不得嬉皮笑脸，于是，不时硬插一段半生不熟的说教，最后再生拉活扯一则令人费解的高论，就算拉倒，就算理论与实践两不误，文章的文化学品味似乎也就十足了。

---

① 鲁枢元：《略论文艺学的跨学科研究》，载《人文杂志》，2004年第2期，第94—101页。

关于上述诸文化背景因素的“说书式描述”,也许音乐文化学者另有一番思考,即音乐文化学研究必须首先以对音乐的诸文化背景因素作全面、细致的实际田野考察为研究条件,否则便是纸上谈兵。此话不谬。但作为音乐文化学者,难道不需要思考:你对该调查的目的与方法有何预设?这些调查材料用来作什么?如何对调查材料作出取舍?其中哪些材料蕴含着相关的音乐文化学信息?这些问题如果自己都不清楚,而要让读者来猜测其中的“蒙娜丽莎笑意”,就未免有点故弄玄虚了。

显然,作为音乐文化学研究,即使是田野考察阶段,也应渗透音乐文化学的思考与见识。我们虽然不主张这种思考与见识以正襟危坐的面孔出现,但它可以自然地渗透于对调查材料的分析与认识之中。此外,材料的取舍也体现了作者的相关思考。否则,某些看起来亲躬亲历、不厌其烦、似乎是花了大功夫的调查取证,实际上倒反映了一种思维的懒惰。田野调查中的劳动价值及其获得信息量的大小不仅仅靠获得材料的数量来衡量,更取决于我们对五花八门材料中有价值信息的捕捉能力的锤炼与有关的“文化学”敏锐思考。这也是一个音乐文化学者不同于其他学者,更不同于芸芸众生的必备功力。

一个值得注意的现象是,音乐文化学研究者的构成主体大多是从其他学科改行,或虽受过长期音乐教育但兴趣较为广泛或志在他域的音乐学者,这也是他们不愿涉猎音乐本体研究或显示出勉强态度的客观原因。他们可能不愿或不屑于与音乐形态学专门研究者联合攻关,因此,其文章中一旦涉及关键的有关音乐与文化的关联问题时,便要么撇开不顾,要么浮光掠影地应付。这样一来,出现拼凑与贴标签痕迹也就在所难免了。

再看第二层含义。

由于从概念的整体内涵来说,音乐文化学是“对音乐文化的多层有机构成的全息描述”,因此人们往往会认为局部关系的研究难以称为音乐文化学研究,或觉得即使具有音乐文化学的成分,也显得小家子气,于是形成研究中贪大求全的思想,试图将研究对象的有关音乐文化信息、材料尽可能统统摄入。在一些针对具体地区乐种的论文中,广泛涉猎社会文化心理、社会群体的生产方式、语言、习俗、信仰,包括生产方式的地理特征,生产方式与语言习俗的历史源流,人口的迁徙等文化学背景资料,似乎十分全面又显得眼界高远,却难免生拉硬扯、以空对空之嫌。实际上,其中很多材料难说有多少实在的具体针对性,除了引用一些大文化理论起兴压阵之外,这些背景因素中究竟哪些东西真正散发着浓郁的音乐文化气息,作者自主的感官神经似乎已经麻木。仅仅从文章对这些文化因素按部就班、购置家具式的拼贴搭配中便不难看出已经迹近机器人操作,音乐文化学的所需要的“跨学科”丰富联想与发现功能已经大大萎缩了。

此外,我们还须认识到,音乐文化学是一个复合的整体概念,任何人不可能独

立地进行该学科的全方位研究，只有各个群体或个人在各门子学科上的各个击破，才能推进音乐文化学的整体进程。亦即任何个人都不可能单独作出“对音乐文化的多层有机构成的全息描述”，只有各门子学科的整体合成才能完成这项使命。在比较文学界，关于此域已经提出一个共同关心的问题：是否有可能不满足于把跨学科与跨文化的学术实践定位为个体行为，而把它发展为一种“学科的机制”(请参阅孙歌《跨学科的悖论》①)对音乐文化学，我们同样可以提出这样的问题。

从个人独立研究的角度看，我们实际上不可能将音乐文化学的整体内容当作研究对象。因为微观层面上：各个子学科均有其特殊“跨学科”对应关系，仅此一项研究已非易事；中观层面上：各个子学科之间是否有关系，关系怎样又是另一个问题；宏观层面上：我们任何个人不可能具备整个音乐文化学的丰富的知识建构，特别是在纵横扩展的现代知识结构背景下，更是如此。因此，我们只有将有限的个人精力专注于音乐文化学的某一特定领域，才可能是行之有效的。如音乐民俗学研究、音乐语言学研究、音乐地理学研究……如此等等。从这个意义上说，所谓“音乐文化学”研究，就其实质内容来说并不新鲜。这方面研究的实例早在 20 世纪 70—80 年代已经出现。

杨匡民先生的三音腔理论和湖北民歌五大色彩区的研究实践正是立足于音乐形态学的深入分析，并有机借鉴结合了地理学、方言声调学的理论方法和知识，使其研究真正将音乐现象与相关文化背景的真实关系予以揭示，加以联系，从而既扩大了音乐研究的文化视野，又丝毫不失音乐学的主体地位。这是音乐文化学研究的成功实例：既看得见音乐，又联系到文化中的某些相关因子及其因果关系。这种从解决音乐问题的实际出发的研究，虽然没有高标文化学理论口号，其潜在的音乐文化学内涵已经昭然若揭。

蒲亨强在早期致力的苗族民歌研究方面提出的问题是：同样处于杂居状况，而且文化背景的很多因子都相同或相似，为何有些社区的苗歌至今仍保存着鲜明的本族特质，而另一些社区则丧失殆尽了呢？其文化学的相关思考是：“一种文化形态的变化，往往并不决定于它本身……看来必须从苗歌所根植的文化生态环境或民俗活动中去探幽析微。”②他特别注意到：“(苗族)婚制的共同特征是，都没有越出‘民族内部’的范围，这就使苗族进入地缘联系后，其血缘联系、民族联系并未被割断。因而苗族的民族意识在婚俗中体现最为强烈，很多杂居社区尽管其他民族文化已然汉化，但往往在婚俗上仍保留鲜明的民族特色，使婚俗活动成为一个维护民族纯洁性的坚强堡垒。平时可以说汉语，穿汉服，但在婚礼中则必须穿苗服，说苗语，唱苗歌……所以通婚制非常突出地强化和维护民族特质，在婚俗中外来因素

① 孙歌：《跨学科的悖论》，载《郑州大学学报》，2003 年第 6 期，第 5—6 页。

② 蒲亨强：《苗族婚俗对苗歌特质之影响》，载《寻千年楚声遗韵》，巴蜀书社，2005，第 231 页。

遭到排斥，所唱民歌都是本族古老曲调。难怪凡保持了“民族内婚制”苗区，其民歌必然具有本族特质，绝无例外” 。最后得出结论：“婚俗是苗歌传承的重要生态环境”。

乔建中先生则着力从民间音乐与地理环境的对应关系方面作了音乐文化学的深入研究。在他的《甘肃、青海“花儿会”历史成因初探》一文中有这样一段精彩的总结性论述：

“（对花儿会址分布的密集性）我们特别注意到，92 处歌会几乎都是在称为‘山’、‘滩’、‘岩’、‘崖’、‘沟’、‘洞’、‘庙’、‘寺’、‘庵’的地方举行的……这说明，‘花儿会’的会址，不是名山，就是古刹，都离不开依山傍水、风景宜人之地。很明显人们既然出于憩息、娱乐的目的，必然要选择能真正让他们放情山水、以求慰藉的那种环境。在中国，名山古刹正是可以让人们忘记尘世、寄情自然的理想之地。所以，说到底，会址的密集与借助于山水，其根源仍在人们在生产方式中产生的那种自发要求。……我们还注意到，类似的自然景观在‘三临’地区特别多，这也是‘花儿会’集中于这一带的重要原因之一。由此往西，进入青海后，类似的景色逐渐减少，‘花儿会’也呈稀疏的分布状态。总之，笔者以为，农村和山川景致为‘花儿会’时空分布的高度密集提供了前提，并成为形成‘花儿会’的主导因素。”①

此外，乔先生在《音地关系探微——从民间音乐的分布作音乐地理学的一般探讨》一文中，从表层关系——环境对（民间音乐）体裁的“选择”、深层关系——地理因素所造成的民间音乐风格区、储存关系——作为保护传统文化自然屏障的地理环境等不同层面集中探讨了“作为文化现象的民间音乐在空间分布、风格形成、历史嬗变方面”与“自然地理环境诸因素”的关系，其“民间音乐的空间分布状态同它赖以形成、传播的地理环境”之间存在着的“诸多联系”命题得以实在而深刻的揭示。

显然，上述各个击破的“单项”对应研究，仍然可以当之无愧地称为音乐文化学研究；音乐文化学观念落实在具体研究上，也恐怕只能实打实的一个一个地来。否则，意欲将音乐文化学的诸多因素全盘涉猎、一网打尽，则难免隔靴搔痒、流于空谈。

综上所述，音乐文化学研究，首先必须树立音乐学家的本位意识。我们丝毫也不能忘记，我们不是文化学家、民俗学家、社会学家……我们是地地道道的音乐学家，我们是以音乐学家的身份介入此项研究。我们所做的研究，不管应用什么材料、方法、观念、途径、手段，固然需要也应该能与其他文化构成要素“相互说明”，但其中最主要的目的，还是为了借助其他文化要素以阐释音乐本身之其然与所以然。

---

① 乔建中：《音地关系探微——从民间音乐的分布作音乐地理学的一般探讨》，载《土地与歌——传统音乐及其地理历史背景研究》，山东文艺出版社，1998，第 98、99 页。

所以，一个音乐文化学家，首先应该锤炼相应的音乐本行功底，或者与音乐本体研究的行家联起手来。避开音乐本体研究或漠视音乐本体的研究成果，对一个文化学家、民俗学家、社会学家来说，我们无话可说，但作为音乐文化学家，则只能说是先天不足或主客体错位的表现。如果一个音乐学家不能就音乐本身的问题提出专深见解，反倒将它学科的理论、概念和方法拿过来作为其音乐学论著的主体内容津津乐道，那么我们究竟指望从他们的宏论中读到什么有见地的内容呢？充其量从中可获得一些转手的其他学科信息吧。如果真是这样，即当一个音乐文化学家的著作中没有了音乐，或者只是附加一些浅显初级的音乐常态描述，那么我们直接选择文化学家、民俗学家、社会学家的书来读，岂不是更简单有效吗？

在音乐与其他文化要素的关系把握上，我们还应当锤炼敏锐地识别与发现其中蕴含的音乐文化信息的观察能力。也就是说，调查过程与材料的搜集中，应渗透研究者相应的文化学思考与选择，而不是多多益善、来者不拒；这些材料与音乐的关系怎样？它们之间的联系是直接的还是间接的？都应尽可能有所见识、有所抉择，而不能图省力，一股脑儿堆出来，搞成产品大批发，这样的商品只有不求质量的贪图便宜者才会买，缺乏创造性思维的产品也不可能得到买者的珍视。

最后，一个人的精力与知识容量毕竟是有限的。在音乐文化学研究领域，要求个人成为“对音乐文化的多层有机构成的全息描述”的全能者，是不可能的，充其量只能泛泛而谈，难免以其昏昏，使人昭昭。设想让五人兼事五门学科，或者让五人各从事其中一门学科，可以想象，前五人知识的重复量必然远远大于后五人，其知识的总量必然远远低于后五人，因此，后者对学科知识发展的推动力势必更大。这是一个无需验证的简单结论。

（原载《中央音乐学院学报》，2005 年第 4 期）

音乐人类学的历史与发展纲要

洛　秦

前　言

音乐和文化并不是新名词，但是把它们结合在一起来研究、探讨和认识却是近五十年以来的论题，是人类音乐思想发展过程中的一个重要转折。促使这个思想或观念转折的动力并不是来自音乐领域本身，而是人类学。事实上，这一转折是几个世纪以来人文思潮的不断发展、更新和完善的产物。人类学关注事物的思维、研究事物的方式、解读事物的角度、分析事物的手段、审视事物的立场，最终认识事物的目的和宗旨，极大地影响了从事音乐活动的人们开始觉醒。

音乐不只是音乐本身。

五线音符或工尺是记录音乐的符号，曲式调性或腔调是建构音乐的手段，乐声或现代音响也是音乐的介质，所有音乐组合的材料也都只是音乐的载体。而音乐成为人类生活的重要且不可或缺的内容的真正源泉是人及其文化。这样就解释了为什么不同地域产生不同的音乐，不同时期有不一样的音乐，那都是因为不同的社会时空和传统经纬中的不同文化所致。

音乐与文化合为一个词语成为"音乐文化"并不仅仅是一个简单的词语复合行为，而事实上是体现了一个人类认识自我、完善自我、发展自我，或者更严格地说是"回归自我"的过程。虽然"音乐文化"作为一个独立的学术概念出现只有半个多世纪，但它代表了人类文明发展历程进入了一个质的飞跃。然而，这个"质"却是经历了相当长的"量"的积累过程而产生，在这个"量"的积累过程中，人们的思想、观念、意识不断地自我斗争、否定，再斗争、再否定，一个接着一个理论和思潮的出现和被重新审视，正是如此，量变达到了质变，音乐不再是娱乐、不再是物理、不再是技术

和形式，也不仅仅是审美或教化，而成为了文化，成为了我们人类精神和物质总和中的重要部分。

梳理这个思想、文化和精神积累的过程也就是对音乐人类学两个世纪历程的回顾和发展趋势展望。

一、19世纪前及后

探索和殖民主义(Exploration and Colonialism)

欧洲探险家们对非欧洲民族和文化的记载为人类学和民族音乐学的发展提供了基础，特别是为19世纪末和20世纪初人类学的“田野工作”提供了最重要的民族志的资料。虽然近代的历史和批评一直强调殖民主义对人类社会和文明所带来的影响，但是，事实上，从这些殖民主义之前的早期民族志所记载的材料来看，人们更多的是关注那些欧洲文明为抵抗蒙古和土耳其军队袭击的历史，反映了当时欧洲社会根本没有霸权可言，而是虚弱无力。

在这之后的不久，尽管在早期殖民主义的文字中，我们看到有些记载将非欧洲的文化视为潜在平等的竞争者，有些甚至比欧洲更为有优势诸如对中国文化的叙述等，但从那时起，欧洲文化优越感已经开始滋生。殖民主义有两重性，它在占据他国、他民族的自然资源的同时，也在获取知识，包括那些国家和民族的文化和音乐。

早期具有间谍身份前往蒙古的大使们建立了双重的民族志传统，一方面是非个人化的、中立的对当地文化的各个方面的描述，包括家族关系、社会结构、生存方式以及宗教信仰等，并以编目的形式呈现“目前民族状况”，使得读者能够预计“敌人”会采取怎么样的方式进行攻击(如 Plano Carpini)；另一方面，虽然所记载的信息和内容与前者相似，但属于非官方的，完全是个人长期旅行经历的叙述(如 Rubruck)。由于个人的主观性，加上大量的想象，一些旅行记载对于民俗、文化现象的描述不免具有很大的不真实性，诸如对他国社会中的事物采取过于同情或极端的思想开放现象多有存在(如 Mandeville)。这些旅行者包括商人、殖民者、军人和传教士，他们对异国文化的理解和认识是通过各自独特兴趣的角度来获得的，因此而造成他们的叙述在准确性上各不相同。然而，相比之下，那些“思想旅行家”的记载具有很大的学术性，诸如17世纪 Chardin 对波斯的考察、18世纪耶稣会会士们在中国、Volney 在埃及等所获得的第一手民族学资料，对当代理论产生了很大的影响。这些学者中还包括批评家(de las Casas、Stedman)、文学评论家(Green)发展了欧洲殖民实践批评的学说。

音乐在早期旅行者的记载中是一种附带品，只是在进行文化不同性或相似性的全景概观叙述中作为一个点缀的部分，而且，大多是以消极的态度来影射这些音

乐的劣次品质，表示他们在这些“轻薄无聊”的活动中浪费了时间，但也有另一些记载给以某些非欧洲音乐很高的评价如(Lery、Da Cruz)。随着不断了解，欧洲逐渐加深对异国音乐的认识，开始进行比较详尽、体系化的考察，并采取“科学性”的中立态度，继之发展了“社会文化进化论”见“启蒙运动”、“和谐的普遍性”(见后)理论等。殖民主义时期对非欧洲音乐的关注主要是在乐器实体上，偶尔对当地音乐家有一定兴趣(出于新奇的目的)，把他们带回欧洲进行公开表演，有时也将异国音乐用五线谱的形式记录下来。较早的有西方人士卡特(Jacques Cartier，1491—1557)，记载其在新大陆期间观察到的北美印第安的舞蹈和音乐。瑞士神学家莱里(Jean de Léry，1534—1611)，于1578年出版了《巴西旅程史》(Histoire d'un voyage faict en la terre du Brésil)。其中记述了以交替合唱形式表演的巴西男女化装歌舞，并且附有乐谱。

在西方音乐人类学史料中，一般都认为法国耶稣会员、地理学家杜•阿尔德(J. B. Du Halde，1674—1743)，是最早接触到中国音乐的西方人，[①]其于1735年在巴黎出版的《清帝国和中国鞑靼地区的地理、历史、编年史和自然志》(Description geographique，historique chronologique，politique et physique de L'empire de la Chine et de la Tartarie chinoise)中收录了中国民歌《万年欢》(当时被记载为《柳叶锦》据钱仁康先生考据应为《万年欢》[②])。然而，事实上对中国音乐的认识和介绍最早可以追溯到16世纪。意大利传教士利玛窦(Mattheo Ricci，1552—1610)应该是将中国音乐介绍到西方的第一人。其1582年来华传教，1610年在北京去世，在中国28年间不仅将西乐带来了中国，更是让西方开始接触中国音乐。由传教士金尼阁整理，于1615年以拉丁文出版《利玛窦中国札记》同年德文版发行中记述了大量有关其在通信中不断向西方朋友介绍中国音乐的情况，诸如戏曲、乐器和民间音乐风俗等。当然，不可避免在利玛窦的论述中存有不少典型的“欧洲中心主义”的观点，例如“中国音乐的全部艺术似乎只在于产生一种单调的节拍，因此他们一点不懂把不同的音符组织起来可以产生变奏与和声。然而，他们自己非常夸耀他们的音乐，但对外国人来说，它却只是嘈杂刺耳而已。”[③]从利玛窦的另一段论述中，我们还可以了解到在当时的西方人对他国文化的理解和认识在一定程度上明显带有殖民“文化战略”的立场，例如，他在1592年与汤显祖会晤后谈及中国戏曲传统渊源深厚时，认为“毫无疑问，这是帝国的一大祸害，为患之烈甚至难于找到任何一

① 《新格罗夫音乐及音乐家词典》2001年版有关Ethnomusicology条目，§ Ⅱ：History to 1945。

② 钱仁康：《谬种误传二百年——韦伯和兴德米特笔下的〈中国曲调〉》，载《音乐艺术》，1986年第2期。

③ 陶亚兵：《明清间的中西音乐交流》，东方出版社，2001，第24页。

种活动比它更为罪恶之渊薮了”。①

在大多中英文音乐史料中都不曾注意到，继利玛窦之后和法国人阿尔德之前，还有一位传教士也曾对西方了解中国音乐起到过积极作用，他是葡萄牙人奥伐罗·塞默多(Alvaro Semedo)。塞默多1585年出生于葡萄牙的尼泽城，1613年抵达南京传教，取名为谢务禄。1616年因南京教务案遣返澳门，1620年再次进入内地，改名曾德昭，一直从事传教布道，1658年在中国去世，葬于澳门。曾德昭在华传教期间，曾于1637年回到欧洲，撰写了《大中国志》。原文为葡文未出版，1642年被译为西班牙文，1643年由原文译为意大利文刊行。这是一部曾氏在华居住22年后撰写的有关中国地理和文化，以及其在华传教历史的著作，其中论及了中国音乐，例如律调、乐器和歌唱。相比较，曾德昭对中国的论述是比较性的描述，而较少价值评判："他们学习音乐不用符号，也不用节奏，在谱写时不用线谱，因此可以看到，在他们的合唱中，他们没有用不同的部分组成的音乐，很多人合唱，曲调只有一个，全亚洲差不多都是这样。"②

之后的启蒙运动的倡导者开始呼吁"思想旅行家"、民族学家和理论家对欧洲中心主义、非科学性、非体系化的论述进行批评，而且，要求对非欧洲的文化进行更为严谨的研究；20世纪的批评人类学对殖民主义在民族学方面的影响展开了广泛的评论。

文艺复兴的人类学(Renaissance Anthropology)

随着在探索实践中的新发现(包括异国的地理环境和民族文化)，在欧洲兴起了知识"复兴"的运动，人们从理论上构想返回到古典主义，强调那些体现古希腊和古罗马文明的学识、理智和艺术。在达尔文的自然法则的影响下，科学成为了宗教的一种有效的美化性的附属品。民族学将新近"发现"的人们归并为两类。按照类人动物的分类原则，一类归并到希腊罗马神话和想象中的地理环境中依据所有人种是生活在预先规定的等级地位的观念，另一类归并到宗教理念中的生物圈里。在知识复兴的经历中，欧洲中心的萌芽不断成长。凡被比较的异国文化事物皆以欧洲的观念为标准，比如中国的"毕达哥拉斯哲学"、古希腊文化的美洲印第安现象，等。

古典主义者对当代世界的解释既有悲观主义的、退化论性质的一面，也有乐观、进取的一面。知识复兴刺激了对古希腊和古罗马音乐理论和实践的研究和思索。人们从各种不同的角度对知识的一般规律进行了探索，学者的类型非常广泛，例如 Athanasius Kircher 致力于自然科学、民族志和音乐的研究，对中国和埃及的音乐进行了民族学的考察，将埃及以及古埃及科普特人的音乐与古希腊音乐理论

① 陶亚兵：《明清间的中西音乐交流》，东方出版社，2001，第21页。

② [葡]曾德昭：《大中国志》，何高济译，上海古籍出版社，1998，第66页。

相关联，还研究音乐声学和物理学，包括探究巫术和音乐生理治疗的关系等。由于哥伦布和别的一些人的建议，Lafitau 对美洲印第安民族进行了考察，他将印第安文化、音乐和乐器看作为古希腊文化在当代的例证和古埃及文化的副本。Montaigne 则发展了早期的文化相对论思想。

后来的学者继续将批评的目标放在欧洲古典主义的历史，把思考重点将当代的人和文化，以及文艺复兴思想的基督教精神联系在一起。

启蒙运动的人类学和“人的科学”(Enlightenment Anthropology and the“Sience of Man”)

人类的完美意识通过理性的进步而不断提高，促使产生了人的进步是由狩猎、采集经过农业和文明而发展起来的文化进化理论(如 Montesquieu、Ferguson、Rousseau，以及其他)，从而构想出了一个不断上升“进步”的等级制度。知识的世俗化使得达尔文理论不只是一种补充，而成为了自然法则。通过许多专家的合作，个人拥有整体知识的“文艺复兴”理想被普遍知识的百科全书理论所替代。

从明确的政治和经济立场出发，苏格兰启蒙运动哲学家们以旅行家的民族志材料建立了社会文化进化理论而法国哲学家所发展的进化理论比较多样性(Montesquieu、Rousseau)。随着 18 世纪后半叶“时间旅行”理论(Degerando)的发展，对非欧洲文化的兴趣不断体系化和强化，将它们看作为人类一般历史的组成部分。著名启蒙运动中的思想家卢梭(Jean-Jacques-Rousseau，1712—1778)则要求通过那些民族学者和理论家的“思想旅行家们”的工作和努力来建立“人的科学”，以民族学的材料来批评欧洲文明(即“贵族野蛮”思想)。由于真正的“时间旅行”不可能，他认为只能从逻辑构想上来发展社会文化进化理论，从而提出人类的差异是由于文化的因素而不是自然原因。他在 1768 年出版的《音乐辞典》(Dictionnaire de Musique)中强调音乐是文化的而不是自然的，不同民族根据自身不同的音乐方式表达不同的文化传承。《音乐辞典》中的内容包括欧洲、中国、伊朗和美洲印第安人的音乐，其中还引述了阿尔德《清帝国和中国鞑靼地区的地理、历史、编年史和自然志》中的中国民歌《万年欢》(只是乐谱转抄之中几个音符有误)。卢梭为法国百科全书和其他书籍撰写了不少音乐论文，强调了非西方的音乐是文化多样性的见证，而并非只是物理的普遍规则中的现象。人们开始怀疑欧洲音乐作为人类文化美好典范的可靠性，通过对世界各类音乐的译谱的比较研究，表明人类音乐和文化的不同方面。Volney 作为一个“思想旅行家”和哲学家以自己采集的民族志材料作为“桥梁”来发展由文化、政治和宗教的进化和革命所产生的理论灵感，建立他的文化衰退理论。第一个人类学学会创建于 18 世纪末的法国。当时人们意图发展恰当的研究方法论(Degerando)。哲学研究以及语言学的探讨促成了印欧语系的假设，以及现代语言学的产生。

对自然科学和数学的强调促使发展了和谐的普遍性理论(见下)，同时也促进

了对某些非西方音乐理论在数理逻辑上的探究。法国传教士约瑟夫·阿米约(Joseph Amiot,1718—1793,中文名为钱德明)是这一期间关注中国音乐最多、最深入的西方人士。他在中国传教60年之久,于1779年在巴黎出版了十五卷本的《中国历史、科学、艺术、风俗、习惯回忆录》,其中第六卷为《古今中国音乐回忆录》(Mémoire sur la musique des Chinois tant anciens que moderns),此为当时第一部西方人论述中国音乐的专著。虽然该著作是按照西方理论的思维撰写的,但是随着启蒙思想的增长,在阿米约的文字中我们看到其在以理解的方式、以"他族"文化观念来论述中国音乐,表达了他认同文化的差异性、肯定音乐与文化紧密相连的思想。诸如,在《古今中国音乐回忆录》中论述到"当问及中国人对西洋音乐的看法时,中国人会很有礼貌地回答'你们的音乐不是为我们的耳朵而作的。'有个中国翰林补充说'尽管你说你们的音乐发自心灵、表现感情,但我并没有这样的感受。'"他还叙述道"中国音乐体系是与这民族的一切知识联系在一起的,并成为这个民族的生存基础。"当论述到西方人存在对中国音乐文化持有偏见态度时,他说"希望通过我这部对中国音乐介绍的著作,使这些人能够得出对中国音乐的正确评价……要了解中国音乐,就要去熟悉中国人的思维。"①

语言学的研究对许多跨文化研究的音乐理论家们产生了影响(Chabanon、Rousseau、Villoteau)。Chabanon提出"音乐是一种自然的和具有普遍性的语言"的理论;英国人威廉·琼斯(William Jones)在发表他的印欧语系假设之前,发表了有关印度、波斯和希腊之间关系的音乐专著《论印度音乐的调式》(1792),这是宗主国对殖民地音乐所进行的严肃的学术性探讨,向西方介绍了欧洲调式理论完全不同的拉格(Raga)音乐体系,同时论述了印度古典音乐与宗教的紧密关系;②18世纪40年代,Jones Green试图收集各种旅行者的材料来汇编和综合有关非洲音乐的情况。之外,德国神学家和音乐评论家Gottfried Wilhelm Fink(1782—1846)也曾出版过专著(Einiges über die Begründungsweise,1831)论述中国和印度音乐。同年,他还提出了欧洲音乐传播的理论(Erste Wanderung der Itesten Tonkunst)。法国人Francis Taylor Piggot也于1893年发表了《日本音乐与乐器》,这是西方人早期深入关注日本音乐生活的文论。法国学者维罗特(Guillaume-André Villoteau,1759—1839)曾在Bonaparie将军的要求下,随军东征埃及,多年对阿拉伯音乐的研究和文献积累,于1812年至1816年间先后撰写了《古代埃及音乐的回顾》、《关于埃及音乐的现状》、《有关东方乐器的历史、技术和文献研究》,描述了生活在埃及而来自亚洲、欧洲和撒哈拉沙漠的非洲、埃塞俄比亚、阿美尼亚和希腊地区的少数民族部落的音乐活动和历史。通过其对东方音乐文化的深入且较为客观的研

---

① 详见陶亚兵:《明清间的中西音乐交流》,东方出版社,2001,第89—92页。

② 俞人豪:《音乐学概论》,人民音乐出版社,1997,第266页。

究，使得西方进一步了解东方，并且对纠正“欧洲文化中心论”思想有着积极的作用。[①] 奥地利历史学家 Raphael Kiesewetter 于 1842 年也曾撰写过关于东方音乐的著作《阿拉伯人的音乐》，书中系统地论述了阿拉伯音乐体系构成的原理及调式特点，并且还论证了古希腊音乐理论对阿拉伯音乐，以及阿拉伯音乐对近代欧洲音乐的影响。[②] 与此同时，法国作曲家 Francesco Salvador-Daniel 曾于 1853 年至 1865 年居住在阿尔及利亚，其不仅将东西方元素融合于创作，而且他撰文（La musique arabe，se rapports avec la musique grecque et le chant grégorien，1863）提出了不同于维罗特的观点，认为阿拉伯与希腊音乐调式体系是一致的。

同时，持“音乐历史的普遍性”观点的（见下）学者们进一步发展了比较音乐的民族学方法。随着明确地拒绝欧洲音乐优越性的思想，18 世纪后半叶，如上所述（Amiot、Jones、Villoteau 等）产生第一批体系化的音乐民族志成果。

在启蒙运动的学者中，各种不同的理论相互争辩。在 Rousseau 和 Rameau 之间有关“和谐的普遍性”与文化多样性问题发生了一场激烈的争论。以后的学者对这类纯思辨理论和缺乏民族学基础的信息进行了批评。但随之的发展，社会文化进化和文化“进步”等级观念和理论成为人类学研究的下一个世纪的基础。Rousseau 的学说主要是一种事实依据而不是理论空想，他对那些所谓“贵族奴隶”的浪漫想象给予了批评。其他更多的批评是针对那些对非欧洲民族和文化形象给予同情描绘。

和谐的普遍性（Harmonic Universalism）

人类所有音乐都是建立在自然法则之上的，特别是按照和声频率的物理声学原则所构成的。这种理论企图为西方古典音乐的和声提供基础，而且该理论还认为，按照音之间的关系，或者按照西方音乐的和声关系，所有音乐都是可以被测定的。

Mersenne 在 17 世纪企图用数学计算的方式来规范所有的音阶与和声音程的可能性。其引用北美印第安人作为非欧洲音乐的例子来证明西方音乐的七声音阶的普遍性，并且借此来说明这种普遍性是建立在自然法则之上的。Rameau（18 世纪）甚至将这种普遍性理念运用到了巴罗克和古典时期的音乐作品的和声之中，申明所有旋律都是建立在一种统一的和声基础上的，同时还采用了将非欧洲音乐的旋律配上和声来模拟西方音乐的风格，以此来说明“和谐的普遍性”原则。Helmholtz（19 世纪中期）发明了一种相当复杂的实验仪器来测定泛音系列和音高。人类学家 Alice Flether 和音乐理论家 John Comfort Fillmore（19 世纪下半叶）进一

① 《新格罗夫音乐及音乐家词典》2001 年版有关 Ethnomusicology 条目，§ Ⅱ：History to 1945。

② 俞人豪：《音乐学概论》，人民音乐出版社，1997，第 267 页。

步发展了美国印第安音乐的内含和声因素，而且以田野工作的方式发明了和声翻译手段，并且以此证明他们的方法的准确性。即使现在，在民族音乐学领域之外，人们还依然使用类似的方法来比较不同民族的音乐。

人类音乐世界中的大部分内容显示，并不存在具有普遍性和客观性，或者是统一可测定的和声特色，而且不少推测的理论并不能证实所有的音乐中都隐藏着和声的因素，甚至西方古典音乐自身也不能严格地证明其具有普遍意义的物理和谐性。Engel(详见下“民族音乐科学”)所提出的“测定”方法和观念说明不同的音阶类型是由不同的音乐文化性所构成的，而不是物理现象所规定的。同时，Ellis 所进行的对各民族的音阶的测定，同样也充分说明了特定的音阶结构是在特定的音乐文化基础上产生的，音乐中不存在统一的和谐普遍性原则。

18 世纪和 19 世纪的一百年中，人们形成了一种音乐历史具有普遍性的观念，认为任何非欧洲的音乐归结于欧洲音乐历史的发展模式，强调音乐历史的“进步性”，然而非欧洲的音乐只是在整个人类音乐历史发展过程中的一个低级状态的阶段，与“和谐普遍性”观点相呼应，推崇音乐历史的普遍性观念。其主要种类：18 世纪早期的历史学家诸如 Bonnet 和其他学者合作，但他们的研究仅仅依赖有限民族志或民俗志的材料；18 世纪后期诸如 Labore、Amiot 及 Stafford 等主要对非欧洲地区的音乐进行考察，企图证实音乐历史的普遍性原则。早在对“启蒙运动”和“和谐普遍性”思潮进行批评的同时，对“音乐历史的普遍性”观点提出了批评，反对“欧洲中心主义”，肯定非欧洲音乐的价值。

民族学(Ethnology)

民族学的兴起与 19 世纪早期(1820—1860 年)反种族主义运动中的一些学者们的研究有着直接的关系，这些学者不仅反对奴隶主义，而且掀起保护土著文化的运动。以科学的基础来强调人类的人种特性，多少带有一定的民族性和政治色彩。通过综合生理的、建筑的、文化的、语言的和哲学的各个方面的人类学方法的研究，强调对民族的精神、思维研究的重要性。民族学从语言、家族和哲学意义的考察，来界定人种与“国家”(民族)之间的关系。18 世纪在一些人文思潮的影响下，人们借助了各种思想和方法来说明民族与文化的关系。尤其是“Armchair”(意指那些“坐在扶手椅里空想”不亲自涉足田野仅依赖他人材料进行研究的方式)理论家们收集、编排和分析了大量从他人旅行中获得的资料，从而来说明他们的理论及进行种族关系的分类。

一些民族学者始终坚持反对奴隶制度和保护土著的政策，同时，另一些学者不是从政治意义上，而是试图从更为理论化的角度来提倡民族学。著名学者 Prichard 创立一个新的民族学理论，即“心理民族学”，之后逐渐演化为文化人类学。德国人类学家诸如 Waitz 等极力提倡“心理民族学”，与民族学派的同仁们一起反对英国人类学者的“种族主义”观点(详见以下“人类学”)。通过与人类学家们共同

努力，19 世纪 60 年代，民族学和人类学相继诞生。

人类学家批评英国民族学家不是科学地看待人种统一体理论，而是将此视为“圣经”，认为语言和文化的研究大大地重要于心理研究。

人类学（Anthropology）

19 世纪中叶（1840—1860）期间，人类学家反对民族学者将人类学视为自然科学，仅仅看到体质人类学而忽略人类学中其他各类分支的特性。他们提出不同的人种的起源是种族不同性的根据，并且关注于将各个种族按照高低优劣的次序来分类，与民族学家的“Armchair”方式一样，只是从理论上来解释人种的分类。

美国人类学家诸如 Morton、Nott、Gliddon、Jeffries 等都是强烈的种族主义倡导者，而相对中庸的欧洲则坚决抵制人类学理论。相似的种族主义提倡者 Burke 在英国杂志上发表了大量文章，呼应美国人类学家的观点。当时，与民族学学会的情况相反，人类学协会不仅没有阻止这种理论，而是支持了种族主义的倾向。

除了 Fetis 在法国进行了一些尝试性研究外，没有出现其他重要的音乐应用成果。英国人类学家曾企图从 Chorley 和其他学者的研究中梳理出一些种族与音乐的关系的理论，但并未成功。有少量的音乐研究，试图说明不同种族在生理接受机制上的不同性和劣势。

除了在道德和政治意义上的批评之外，体质人类学的大量研究并不支持种族之间具有不同性的观点，而且这些批评的意见在 20 世纪的研究中已经得到证实是正确的，学者们开始转向基因研究，以此来探索和认识遗传因素的不同性和体格上的差异，并且提出了基因差异的新概念，即基因并非是一成不变的、固定的，即使在所谓的“纯种”种族中也是如此。其他批评家把人类学视为人文研究或社会科学而不是自然科学，而且坚持文化和语言的研究对历代人类之间的关系和不同性具有非常重要的意义。

民族音乐的科学（Science of National Music）

在 Prichard 民族学派的研究中，音乐成分不断地增长，以研究音乐文化的交叉性和不同性来说明人类的统一性。受到 Prichard 和其他民族学者研究的启发，音乐的研究开始不断接近民族学和人类学的思想和方法，在《人类学的注释和质疑》中刊载了不少有关的研究。人们开始关注从音阶、节奏等物理因素到语言、习俗等文化因素来说明音乐问题的方方面面，其中包括“部落”音乐、西方流行音乐及古典音乐等，将这些不同方面综合起来考虑相互之间的关系。然而，这些学者仍然依靠“Armchair”的方式，仅仅与“当地”学者稍有接触但主要依赖引用他们的材料进行研究，或者在乐器博物馆中对音乐现象从理论进行分析，而不是亲自深入田野进行考察，以获得的第一手资料进行研究。

该学派的创始人卡尔·恩格尔（Carl Engel）撰写了《世界的乐器》、《古代各民族的音乐》论著，通过各民族音乐之间的比较创立了一系列观念，为音乐不同性的

理论提供了基础(诸如提倡五声音阶并非弱势于七声音阶)，并且指出非欧洲音乐并不只是反衬欧洲音乐历史的例子，而是属于人类音乐文化的一部分。英国语言学家埃利斯(Alexander J. Ellis，1814—1890)，就是在恩格尔的“民族音乐”理论的基础上，建立了比较音乐学，成为了比较音乐学的创始人。同时也是声学和听觉心理学家的埃利斯于1881年发表了《论乐音音高的历史》，从物理学的角度探讨了音乐发展过程。3年后，他通过对大量非欧洲民族音乐进行测音，撰写了《关于存在非和声的音振动计量的观察》一文，并于次年即1885年增补并更名为《论诸民族的音阶》(On the Musical Scales of Various Nations)。该著作诞生意义不仅是埃利斯提出了“音分”制度的概念(即在一个八度分为1200音分，每半音为100音分)，科学地用于测量不同类型的音乐所产生的各种音响单位，而且更重要的意义在于，该著作以“音阶”的概念提出了非欧洲文化中的各民族具有自身的音乐体系和构成。在助手Alfred James Hipkins(1826—1903)协助下，通过在各种活动中的来访音乐家的现场演奏，对日本、中国、泰国、缅甸、印尼爪哇、印度、希腊、阿拉伯，以及西非地区大量民族民间音乐的考察和测量，首次从科学的角度论证了音乐的文化性。他指出，音阶并不都是建立于声学物理法则，而是文化的产物，构成音乐的“音阶并非只有一种，其既不是‘自然’形成的，也并不像赫尔姆霍尔茨(Helmholtz)精湛论证的那样必然建构在乐音的法则基础之上的，而音阶是非常多样的、非常人为的，而且也是多变不定的。”埃利斯的观点对“欧洲文化中心论”观念下的西方音乐优越性产生了极大的冲击，向跨文化音乐研究迈出了重要的一步，也因此埃利斯被誉为现代民族音乐学之父。与此同时，Tagore提出了更为集中的纲要式的世界音乐民族志，以至到了20世纪20年代，一些学者依然继续沿用“民族音乐”的概念来研究他们的音乐(例如Krehbiel)。

种族主义者和进化论主义者并不愿意在西方文化和音乐优越性的理论框架中消失，但之后随着民族音乐学的产生而逐渐退出人类学历史舞台。

古典进化论(Evolutionism)

从最早和最“原始”的部落到最近和最具有优势的社会组织和种族关系中，建立起一个巨大的进化等级结构，根据18世纪“启蒙”思想，特别是Lewis Henry-Morgan的一般进化阶段图表显示，人类的进化是由奴隶、野蛮到文明的过程。首先对“文化”进行定义的是Taylor，他将文化视为“文明现象”。这种文明现象不是以不同“文化”类型来区分和分享，而是按照高级或低级社会来划分的。欧洲文明被认为是人类进化过程中最高文明的体现，以此来排斥其他的文明。而且用诸如科技、军事、宗教等某些孤立的文化现象来对其他文化中对应因素进行比较，借此决定相互之间的关系。并且通过罗列那些早期文化中“有用”而之后被认为“没用”、“不合理”的存活着的文化因素，推导早期文化的“进化”特征。

大多理论家们强调，应当把文化的研究列入为主要内容，但也有部分学者注重

文化的特殊性,包括对社会结构(诸如 Morgan、Bachofen、Maine)、对宗教(Tylor、Frazer)的关注。随着欧洲在 1830—1840 年间考古学发现,学者提出了"石——铜——铁"发展阶段的分类,文化进化理论就是在对手工艺与物质文化的比较中建立起来的。"社会达尔文主义"将达尔文的生物进化的观念应用于了文化,"适者生存"体现了政治强权,为西方高级文明在人类文明进化中的绝对至上的优势提供了依据。20 世纪晚期的古典马克思主义人类学也就是在 Morgan 的理论基础上建立起来的。

"Armchair"使用二手材料进行研究是不可信的。人类起源和进化过程的重建工作虽然"辉煌",但不可证实。比较方法把文化视为零星碎片而不是一个统一的整体,文化的相似性可能是在不同环境中不同原因所产生的,大量事实证明,一些文化的发展并非与其他文化的发展有同样的进化过程,批判文化高低优劣之分的观念。"古典进化论"思潮的音乐表现主要体现在"和谐普遍性"和"比较音乐学"之中。

比较音乐学(Comparative Musicology)

爱迪生发明了留声机(1877 年)对音乐人类学的发展起到了不可估量的作用。让随即消失的音乐可被记录、可被重复,使得没有乐谱形式的音乐、无文字民族的音乐可以保留和聆听,留声机促使跨文化的音乐研究以"实验室"的形式进行成为可能,例如比较音乐学大本营的"柏林学派"正是留声机的最大受益者。"柏林学派"的核心人物之一是施通普夫(Carl Stumpf,1848—1936),这位德国心理学家和声学家于 1893 年在柏林创建并领导了心理学研究所,其著作《音乐的起因》(1909 年)成为比较音乐学的代表作。1900 年与其学生霍恩波斯特尔、阿伯拉罕创建了柏林音响档案馆,汇集了采集于世界各地的民族音乐音响资料。

另一位"柏林学派"的核心人物为霍恩波斯特尔(Erich Moritz von Hornbostel,1877—1935),他虽然提出进行田野考察的方法论框架和对音乐观察进行实地参与的观念,也有极少量的对音乐活动实地采访,但事实上其绝大部分的研究是依靠他人录音的"Armchair"方式完成的。霍恩波斯特尔用"比较方法"来表达其最终目的体现了对比较理论的关注,但事实上,该学派的同行们在与博厄斯长期合作中所进行的具体研究受到了"历史文化理论"的深远影响。他们的主要工作体现在对民族志的详尽描述和对特定文化中的音乐分析。受实验室心理学和物理学的影响,比较音乐学派的研究更强调"数量"价值的体现,特别是对乐器的实验,对音阶、音程等的精确测量和描述。但是,其并不重视节奏的计量测定。他们极少直接从音乐经验或从田野实践中来考察文化因素,仅以对心理学的理论兴趣来关注音乐现象,而且是以西方文化的背景作为参照系来对非西方的音乐现象进行分析。

如前所述,埃利斯的理论是基于恩格尔的工作而产生的,他以测音的手段和计量观念来表明不同文化中的不同音阶各自具有的逻辑性,这种方法一直沿用至今。

比较音乐学的“柏林学派”成员通过建立音响档案馆，体系化地对不同文化之间进行了比较性的描述和分析研究。他们之间的合作，学术思想上的交流，以及诸如霍恩波斯特尔的重要助手赫佐格(George Herzog，1901—1984)等随同博厄斯一起工作，直接到影响了之后的民族音乐学中的美国人类学传统的建立。比较音乐学的“柏林学派”中还有一位重要人物是萨克斯(Curt Sachs，1881—1959)，这位美籍德国学者在乐器学研究方面为学科建设作出了重大贡献，其著作等身，主要论著包括《留声机在比较音乐学研究中的重要性》(1904)、《乐器学手册》(1922)、《世界舞蹈史》(1933)、《乐器史》(1940)、《古代世界音乐的兴起》(1943)、《艺术的共同福祉》(1946)、《节奏与速度：一个音乐问题的研究》(1953)、《比较音乐学》(1959)等。他与霍恩波斯特尔于 1914 年合作撰写的《乐器分类法》(Systematik der Musikinstrumente)为音乐人类学历史上的经典之作。

虽然欧洲比较音乐学发展了欧洲民歌研究的田野工作传统，然而，比较音乐学对于世界其他地区的音乐研究主要依然处于“Armchair”方式的情形。为此，一部分学者开始转向新兴的“传播主义”(Diffusionism)理念。Wallaschek 和 Nettl 以进化论为基础着手于“原始音乐”(Primitive Music)研究，随后逐渐与博厄斯学派合作，关注于功能主义学说。荷兰学者 Kunst 与霍恩波斯特尔联手建立了大规模的印度尼西亚“佳美兰”音乐的田野考察的民族志框架，以此强调其“本土”音乐观念。之后，Kunst 的学生 Mantle Hood 在加州大学洛杉矶分校建立了对非欧洲音乐的演奏进行研究的传统，为美国各学校的民族音乐学学科和专业培养了一批中流砥柱式的人物。

一般而言，比较音乐学与“进化论”基本如出一辙。其采用比较的方法对考察对象进行民族志性质的描述，音乐上着重于对音高、音阶和音程的关注，而忽略了音乐的其他重要因素诸如节奏等，其研究基本不涉及文化问题的探讨。

二、20 世纪上半叶

文化相对主义(Cultural Relativism)

该理论以博厄斯学派或美国学派为特征，其为反对种族主义、反对进化论思想为核心的学派，为避免“Armchair”式的人类学方式，该学派非常强调“田野工作”的实践，以细致和谨慎的比较方式采集资料，偏好于理论的预见性。注重于从自身环境中来审视文化的价值和特性，以“历史特殊论”将不同文化作为各自独立的体系来考察，它们相互间的价值是平等的，认为每一种文化自身是一个复杂综合的整体，并且与其相邻的文化连接形成自己独特的历史传承，批判文化的传承具有普遍或一般性。虽然出生于德国的美籍人类学家博厄斯(Franz Boas，1858—1942)从未否定文化现象中具有规律或法则的可能性，但是他认为企图建立一个适用于任何地方的任何事物，并

且能够解释它的过去和预见未来的概括性结论，都是无济于事的。

博厄斯学派理论强调文化变迁的重要性和历史研究的必要性，该学派的学生们继承这一学术传统，注重于文化形态的“分类”和“比较”，诸如 Kroeber 关注“文化形态”，Benedict 的兴趣是“文化模式”，以及其他学者着重于文化研究中的计量化研究。Kroeber 建立了一种将文化视为“超有机体”理论，认为整个世界表现为四种现象，即“质与力的现象”、“生命现象”、“意识现象”，以及“社会生活或文化现象”，它们是超有机或超心灵，而且文化是人类独有的现象。为表述其文化形态观，Kroeber 发表了重要论文《宣言十八例》。另一位博厄斯的学生 Lowie 同样成为了博厄斯学派“文化相对论”的忠实捍卫者，主张特定文化的意义和产生原因应该到构成该文化的背景或自身历史中去寻找，反对人类文化发展具有普遍适用的规律，认为人类文化是多元发展的。

博厄斯对施通普夫和霍恩波斯特尔的影响甚深。尽管他们俩的兴趣在比较方法，但主要工作是在民族志的描述研究上。博厄斯对一些学生如 Spair、Kreober、Herskovits 在音乐研究上给予了重要的指导，特别是对赫佐格和 Roberts 起到的影响极大，使得他们后来在“音乐文化区域研究”和“音乐文化理论研究”中起到了率先作用，以及他的孙辈弟子（诸如 McAllester、Nettl）也间接地受到他的影响，之后成为了美国民族音乐学派的重要力量。

“文化价值相对”的理论是一个历史产物，但其思想所产生作用是极其深远的。在该理论发生地的西方社会，“文化价值相对”思想不仅是学术研究领域中的重要理论基础，而且已经深入到了政治、经济、教育及宗教的政策制定和行为规范之中了。例如美国移民政策、多元文化教育方式、跨国大公司销售经营理念和手段，以及不少基督教会在宣传教义和接纳圣徒之中，无不都体现了“文化价值相对”的影响力。当 1885 年音乐学家阿德勒（Adler）发表了《音乐科学的范围、方法和目的》，标志了音乐学作为一个学科正式诞生，从中派生出了“比较音乐学”萌芽的同时，埃利斯发表了《论诸民族的音阶》。同样也在 1885 年，人类学家博厄斯发表了《人类学家的任务》，该著作提出了人类学作为研究人类社会生活现象总和的学科目标，为比较音乐学迈向民族音乐学打下了田野考察的实践与“历史特殊论”研究的理论基础，尤其是，博厄斯的“文化相对论”的思想成为了音乐学学科自 20 世纪下半叶起，由学科立足点为西方古典音乐和音乐审美价值判断开始逐渐转向关注音乐与文化关系及过程的关键。

补充“文化相对论”：虽然“文化相对论”曾一度在国内讨论和争议激烈非凡，但对它的真正的理解和认识，特别是怎样客观地看待“文化价值相对”观念、历史价值和现实意义依然值得进一步探讨和思考。批判“文化相对论”的“历史虚无主义”、“狭隘民族主义”，或“夸大地”、“无限拔高地”推崇“泛”“文化相对论”，都有碍于“音乐文化”问题进行学理性的深入研究。“文化相对论”将摩尔根的理论成为了历史，

其为古代社会营造的模式——杂婚、偶婚、一夫一妻、母系氏族、父系氏族、议事会、军事首长、人民大会的进化过程已经崩溃。多多少少非欧洲的社会和部落的生活方式、观念证明了人类社会从来都不是单一的和同一化的。这种将人类社会发展归结为同一性的思想，事实上是欧洲种族中心论的另一幅画像。因为社会进化论不单纯是一种学术观点，而本质上是企图以欧洲文化来取代世界文化多样化的战略。欧洲将以其作为衡量一切的标准，从而来划分其他文化的"先进"与"落后"。社会进化论不以空间上的文化差异为概念，而是以时间上的先进或落后为标准；不以心灵、感情和观念上的不同来理解和认识人类自己，而是以经济、政权和武力来改变不属于欧洲的一切；不以伦理、道德为准则来尊重每一个个体文化的独特性，而是以眼前和暂时的经济发展快慢，或者更是以欧美资本经济发展为模式来划分民族的优劣。结果是以"帮助"、"扶贫"的慈善面孔来剥夺他人的生存权利、毁坏他人的社会运作、中断他人的文化延伸。

因此，人们的思想正在受到"文化相对论"的影响经历一次深刻的转折，这种转折意味着"由人类看'他异'——对于自然万物尊严的价值肯定；由个人看'他异'——对他人的价值肯定"。法国思想家勒菲勃费尔提出了《差异主义宣言》，表明了西方思想认识中的新觉悟，即认识"他异性"和理解"差异性"。也就是说，抽象、普遍、理性的启蒙人并不存在于所有的文化和地理环境中。因为，人本来就是文化的人、社会的人、民族的人、观念的人、意识的人，而且是一个个独立的、具体的、不能复制的人。人从来就是特定文化和环境的产物。人类的各种文化、社会和民族没有价值上的差别，只有观念、行为和由之产生的具体物品的不同。因此，"文化相对论"的意义并非是"历史虚无主义"的，也并非是"狭隘民族主义"的，它首次对西方道德文化的概念和体系提出了挑战和质疑，摧毁了"欧洲文化中心论"，推动了一个新兴的民族音乐学学科发展。

田野工作和参与者观察(Fieldwork and Participant Observation)

受人类学的重要影响，美国学者在博厄斯的带领下，在方法上强调直接参与田野工作，不再依赖以往通过传教士、旅行者等在 19 世纪那样使用的"Armchair"的手段。在博厄斯学派的推动下，参与田野工作的理念影响到了世界各国的学者。在第一次世界大战期间，最有影响的是出生于波兰的英国人类学家马林诺夫斯基(Bronislaw Malinowski，1884—1942)的田野工作，其建立并发展了"参与观察"的理论和方法，要求人类学家对现存音乐活动进行研究，而且尽可能地参与音乐家的生活方式，以获得第一手的音乐资料和经验。对于田野工作理论，马林诺夫斯基提出了三个原则，首先是对所考察对象的组织和文化结构，需要以具体的统计数据资料来编写纲要，其次是采取日记的方式，将所观察到的任何实际生活细节和行为来充实纲要的内容，再是对被考察的人群或人种所涉及的典型习俗、语言和行为方式都将作为其精神生活内容进行记载。他主张文化是一个整体，任何文化现象都必

须安置于其整个文化环境中去考察。因此，马林诺夫斯基的学说属于功能主义的理论（以下将提及“功能主义”）。

在“参与观察”的田野工作的理论和方法影响下，美国人类学家强调个体化的田野作业方式。美国的田野工作先驱中有两位重要的女性学者，一位是弗莱彻（Alice Cunningham Fletcher，1838—1923），其毕生在密西西比河以西与落基山脉以东的大平原进行印第安部落音乐研究，与奥马哈的印第安人首领之子歌手 Francis La Flesche（1857—1932）合作，进行了大量的田野考察，他们合作的第一部著作为 1893 年的《奥马哈音乐研究》（A Study of Omaha Music）。起先他们仅用耳朵记录音乐，之后采用了爱迪生的留声机进行田野采录。弗莱彻一生的田野工作及撰写的数十篇论文对推动印第安人音乐的研究产生了很大影响。Flesche 也成为了首位印第安人出生的民族音乐学家。另一位女性学者是登斯莫尔（Frances Densmore，1867—1957），她是早期印第安人音乐研究的最重要学者之一。早年在奥柏林音乐学院和哈佛大学学习钢琴和作曲，其 1905 年在苏必利尔湖北岸的 Grand Portage 地区首次对印第安部落的音乐进行田野考察，1907 年获得了华盛顿史密森博物馆美国民族学局的“合作者”（Collabrätor）荣誉，开始了其整整 50 年坚持不懈地印第安人音乐的田野工作，直至去世。登斯莫尔的研究几乎涉足整个北美印第安地区，包括 Chippewa（1910—1913），Teton Sioux（1918），Papago（1929），Choctaw（1943）and Seminole（1956）等，其出版的 13 部专著及采集的 2000 余首旋律成为印第安人音乐研究的重要文献。

为此，在音乐人类学历史上，登斯莫尔与弗莱彻两位女性学者具有美国学派之母的殊荣。在印第安人音乐研究的田野工作中具有重要贡献的学者还包括菲尔莫（John Comfort Fillmore，1843—1898），其为最早以严谨的态度研究美国印第安人音乐的音乐学家之一。他将弗莱彻采集的大量印第安人音乐的旋律录音进行记谱，并配上和声进行尝试。菲尔莫尔的记谱曾辅助弗莱彻的研究。再就是民族学家菲克斯（Jesse Walter Fewkes，1850—1930），他任职于华盛顿美国民族学局，用留声机对许多印第安部落的歌曲进行采录，曾担任海门威（Mary Hemenway）西南田野考察队指导。心理学家吉尔曼（Benjamin Ives Gilman，1852—1933）也参与西南田野考察工作，对留声机采录的印第安人音乐进行过科学化的分析，他严厉批评菲尔莫的为印第安旋律配备西方和声的做法，自己设计了 45 线的四分之一微分音的记谱方式进行实验，发表了没有调高和时值的 Hopi and Zuni 部落旋律的记谱。当然，个体化的田野工作构造了人类学家成为“英雄”形象，夸大了学者对文化的解释权及在拯救文化中所起到的个人作用。

美国学派中的另一位重要人物胡德（Mantle Hood，1918—2005）早期他继承了老师 Kunst 的领域长期涉足印尼佳美兰音乐的研究，丰富的田野经验对田野工作的“参与观察”中提出了“双重音乐能力”（Bi-musicality）的概念，其在加州大学

洛杉矶分院建立的民族音乐学系中以大量邀请世界各地的民间音乐家，从演奏教学互动中实践了“参与观察”的跨文化音乐教育理念。

法国人类学家早期的研究成果主要体现在如前所述的维罗特的贡献之中。20世纪初期，法国著名的音乐学家谢弗纳(André Schaeffner，1895—1980)对马里的Dogon民族进行过非常深入的田野考察，他本身是一位管风琴家，受萨克斯乐器学研究影响，于1936年发表了著作《乐器的起源：乐器的民族学史导论》(Origine des Instruments et Musique. Introduction Ethnologique à L'histoire de la Musique Instrumentale)，而且根据其自己的实地考察曾绘制了一幅世界乐器起源图。

欧洲学者涉足田野考察主要体现为民歌采集或乐器收藏，作用在于对原生态文化进行保存，而不同于美国学者那样进行文化的研究和分析。诸如英国人Strangways(1859 —1948)约于1910年对以留声机对印度古典音乐Vedicchant，ghazal和tappa，进行采录。语言学家和音乐家Arnold A. Bake(1899—1963)于20世纪20年代起开始研究印度音乐，先后多次赴印度亲身进行体验和学习演唱。至50年代，Bake在印度考察15年的经历采集了大量印度音乐素材。对于英国本土民歌的兴趣和采集自19世纪下半叶始，最早的民歌集子(Old English Songs as Now Sung by the Peasantry of the Weald of Surey and Sussex)由John Broadwood于1843年出版；到了19世纪末，Lucy Broadwood、Sabine Baring-Gould，以及美国学者Francis James Child进行了重要的英国民歌采集和出版工作。

夏普(Cecil Sharp，1859—1924)在20世纪初在这方面作出了重要贡献。他认为随着工业革命、普及教育和城市化的发展，原生态的民歌正在消亡，学者们应该对此加以高度重视，加紧对年过六旬以上的民歌手们进行保护和采录，并且将原生态民歌用于教育。夏普共收集4977首民歌，并在1907年出版的English Folk Songs：Some Conclusions中对不同发展和变化的民歌进行类别梳理，如“继承型”、“变化型”和“选择型”。还有一位对英国民歌复兴具有重要意义的人物是Percy Grainger，他极力提倡使用爱迪生的留声机进行民歌采集工作，他先后收集大约500余首民歌，保存在216个留声腊筒之中。

类似的田野工作在东欧最集中地体现在匈牙利音乐家巴托克和柯达伊所进行的民歌采集之中，不同的是这两位是作曲家，而且都是采用耳朵记谱进行田野采集民歌，其目的主要用于为创作收集素材，当然产生的结果对保存民歌起到非常重要的作用，而且他们也在一定程度上进行了理论探究和分析。巴托克于1906年至1918年先后对匈牙利、罗马尼亚、南斯拉夫、斯洛伐克、土耳其等地进行民歌收集，大约收集的民歌达一万余首，出版了三部民歌集子，提出了曲调分类的方法，分别于1919年和1937年发表了《比较民族音乐学》、《民歌研究和民族主义》的论文。柯达伊也同样进行了匈牙利民歌的采集工作，先后共采集民歌三千余首。相比较，除了采集民歌作为创作素材之外，他对待民歌的态度更为理论和学术化。1906年

以《匈牙利民歌的分节结构》一文获博士学位，1937 年出版了重要著作《匈牙利民间音乐》。

文化区域和音乐文化(Culture Areas and Music Cultures)

之后出现了“文化区域和音乐文化”研究思潮，从较大的地理范围来考察文化的相似和不同，而不是以个别独立的，或者是从普遍性的角度来认识人类文化的发展。例如，美国西海岸的印第安文化是以“西北海岸”的文化区域为范围进行研究，体现出该地区在文化方面的众多相似性，诸如基本生活方式(捕鱼)、建筑(木制长屋)、彩绘木制面具和雕塑等，从而也反映了与其他地区的印第安部落文化特征的不同性，例如平原地区(Sioux、Comanche 等)以狩猎野牛为主，艺术品以轻质便携为特征。博厄斯学派在“文化区域和音乐文化”研究中，强调文化内部中各种成分之间的相互影响，以及这些文化因素在历史上的相互关系和承接。Wissler 以生态学理论来描绘美国印第安的文化区域范畴，Kroeber 不仅强调生态学基础，而且还加入了更复杂的“数量统计分析”来勾勒地区文化分布特征，提出每一种文化都有其“极点”地区。该理论在音乐上的运用，主要体现在 Roberts 和 Nettl 对北美音乐文化区域，以及 Merriam 对非洲音乐文化区域的界定和研究中。

赫尔佐格(George Herzog,1901—1984)出生于匈牙利，1920 赴德国学习钢琴，1922—1924 年曾为柏林音响档案馆霍恩波斯特尔的助手。1925 年移居美国，在哥伦比亚大学跟随博厄斯从事人类学研究，长期在印第安人许多地区进行田野工作，成为北美印第安人音乐研究权威，曾于 1936 年在哥伦比亚大学建立了民间音乐和原生态音乐档案馆，之后随其转至印第安纳大学成为该校的传统音乐档案馆。罗伯茨(Helen Heffron Roberts，女，1888—1985)和 Herzog 一样成为博厄斯在美国的新一代追随者，最典型的成果体现在 Lomax 的“Cantometric”理论中，其综合了“文化区域”、心理分析和行为学的研究。虽然地区之间的影响显而易见，但是要进行明确的文化区域的界定是困难的，而且以个别归纳为一般的方法也遭到了学者的批评。

传播主义(Diffusionism)

文化发展是独立进行的，还是通过借用和传播的方式实施的，学者们曾对此有过激励的争议。进化论者主张独立发展说，而有不少学者则认为文化的传播是促使人类文化发展的重要动因。为此，人们开始从外部文化影响的角度来探讨文化之间影响的现象，提出人类的本质是保守而非创新的，因此一旦一种新型文化出现，它将从其发源地向外延伸。美国的“Heliocentric”传播主义认为，任何重要的文化产生和传播都源自于埃及文明，以及德国“文化圈”理论阐述文化的传播都是从其源头按照不同“文化圈”进行的。德国神学家、音乐批评家 Gottfried Wilhelm Fink(1782—1846)曾于 1831 出版过有关中国和印度音乐的专著 Einiges über die Begründungsweise，同年他还在其 Erste Wanderung der ltesten Tonkunst 一文中提出了早期关于欧洲音乐传播理论。比较音乐学虽然历时不长，从 1885 年阿德勒

提出音乐学体系中涉及音乐比较方法之后，直至柏林学派领军人物霍恩波斯特尔1935年去世，延续了大约半个世纪，但是，比较音乐学在理论与实践的各个方面都作出了重要贡献，其中为跨音乐文化的研究，特别是从文化传播的角度进行了许多探索。Hornbostel(1911)，Kunst(1935—1936)and Sachs(1938)都采用了传播理论先后对非洲和东南亚音乐之间提出了相互间存在历史文化渊源的设想。例如，学者认为非洲马达加斯加与东南亚同属马来—波利尼西亚语系，可能一千年前从印度尼西亚人来到了马达加斯加岛，带来了金属铜锣类的复杂乐器，同时也带来了木琴和竹筒琴(Valiha)之类的乐器，马达加斯加与东南亚不仅在语言上，而且在乐器和调律方面都有许多相似之处。

功能主义和结构——功能主义(Functionalism and Structural-functionalism)

然而，许多事实显示文化发明的独立性，而且学者批评"人类的本质为保守而非创新"理论是欧洲对其他文化的偏见。之后，人们注重文化和社会各类不同部分所具有的特殊功能的研究。这种"功能主义和结构——功能主义"学派认为，正是由于各部分相互作用保持了整个文化或社会的运作，每一个部分具有其与整体产生相关的独特功能，如同生物机体中的各个部分所承担的功能。因此，音乐也如同人的生理功能或社会机制中的每一部件，其担负着诸如在特定权力、统治阶层、社会团体、宗教力量，以及族群联姻中的特殊作用。Malinowski 和 Radcliffe-Brown 强调，文化就如同人或动物的机体，其每一部分或器官在整体机体中承担着各自功能而相互协调作为整体的一部分。音乐也是如此，其在整体社会和文化中承担着一部分的作用，然而一种音乐的功能作用于特定文化(1952)。Merriam(1964)、Nettl(1983)对音乐在文化和社会结构中所产生的作用和承担的功能都做了分析和研究，Merriam 在其《音乐人类学》中列出了多种音乐功形态，即审美功能、娱乐功能、交流功能、象征功能、生理呼应功能、社会规范功能、社会机制和宗教礼仪合法化功能、文化继续的促进和稳定化功能、社会整合功能。相比较，音乐作用是文化表现的现象，而音乐功能是一种文化行为的理论模式。许多学者在音乐功能学说方面进行过探讨，诸如 Nktie(1958)、Freeman(1957)、Waterman(1956)、White(1962)、Reichard(1950)、Herskovits(1938)和 Burrows(1933)等。但是，功能主义的非历史观和"超稳定"结构模式，同样也受到了指责。

结构主义(Structuralism)

基于对人类普遍经历的思考，与功能主义有相似之处的结构主义更多考察思维的结构问题，它不是一个具有相对集中研究对象的哲学派别，而是一种人文科学的方法思潮。其有着从方法形成、方法传播、社会及文化背景中的运用，到自我批判的后结构主义的发展过程。主要代表人物是列维·施特劳斯(Levi-Strauss)，他把结构主义运用于语言学和宗族关系研究。结构主义的内容主要体现在几个方面，诸如：主要认识事物的内在结构，事物的结构是一个自足整体，结构是普遍存

在，以及社会与人即整体与局部的关系。其立场和方法极大地影响现代哲学，解释学、实证主义、法兰克福学派等都吸收了结构主义的思想。在音乐上，最好的例证是 Feld 对 Kaluli 神话与音乐之间关系的分析与解读。列维·施特劳斯在其许多音乐文论中涉及结构主义的理论，特别在 The Raw and the Cooked(1969)一文中，将拉威尔的《波莱罗舞曲》中的音乐形式视为隐语的作用来看待。如同功能主义，由于结构主义的研究大多仅限于局部或狭小范围内的“静态结构”观察，其忽略文化之间的交叉影响和文化整体而受到批评。

心理人类学(Psychological Anthropology)

学者又将目光转向了人本身，从心理人类学的角度，受精神分析学的影响，人们开始考察文化与个人意识和情绪之间的关系，诸如古典心理学派 Roheim、Devereux、LaBarre 的分析强调“性”在文化中的象征作用，以示复杂性体现在一般性之中。之后，心理人类学不再仅关注个性问题，而将目光转移至复合社会问题。综述起来包括几个方面，其一是关心个人和文化关系，诸如米德在论文《三个蒙昧社会的性意识和气质》中提出不同文化和性别在气质上的差异，以及经济、政治和宗教对于个性形成的文化因素的重要性；其二是精神分析的影响，从个人的心理结构影响文化进行了探讨，提出了阿波罗和狄奥尼斯文化模式，反映人格态度与价值；其三是统计学的心理学；其四为国民性研究，将此视为文化性格研究，学者将视角从蒙昧部落转向现代社会；最后是心理人类学的确立，1961 年 Hsu 出版了《心理人类学——研究文化和个性的方法》，提倡研究个性动力对维持或改变社会文化体系所产生的作用。在音乐方面，Lomax 在其 Cantometrics 中略有所涉及，其他还有 Rouget 进行了音乐与巫术和意识的有关研究。在比较音乐学时期，Carl Stumpf 和 Erich von Hornbostel 受到了格式塔心理学的很大影响，之后的 Mantle Hood 在印度尼西亚佳美兰音乐文化研究中承袭了心理人类学研究的方法，探讨了佳美兰乐器声响的自然物理特性与音乐文化实践之间所形成的特定内心心理状态在调律、节奏和演奏中的反映。Merriam 在其 Anthropology of Music 对格式塔在音乐研究中的作用曾叙述道：“联觉和统觉模式的问题属于一个音乐体系之下的普遍概念的规则，并很大程度地涉及对音乐更深问题的考虑，如语言、美学以及各艺术之间的相互关系。尽管联觉和统觉模式的制定不可能是跨文化的，但这对音乐人类学家来说是一个很有趣味的问题。”因此，学者们通过田野观察，对不同文化对于联觉所作出的声音判断给予了心理学的解释。霍恩波斯特尔(1927 年)也对联觉所产生的声音与色彩之间的关联给予了肯定。恩克蒂亚还注意到在非洲加纳阿坎族中味觉的审美与舞蹈运动、乐器演奏和歌唱表演之间的关联现象。

(原载《音乐艺术》，2006 年第 1 期、2006 年第 4 期)

“民族音乐理论”不是“民族音乐学”在我国的发展阶段

杜亚雄

在1980年6月南京会议[①]召开、民族音乐学(ethnomusicology)被引进到我国大陆之后,它和我国原有的“民间音乐研究”和20世纪“民族音乐理论”[②]之间到底是一种什么样的关系?音乐学界一直有争论。一种看法是:因为20世纪30年代末到50年代的“民间音乐研究”和50年代到70年代末的“民族音乐理论”的“研究领域,理所当然是属于民族音乐学范畴的”,所以“我国的‘民间音乐研究’和‘民族音乐理论’应当属于中国民族音乐学发展过程中的两个特殊阶段”[③],为了讨论方

① 1980年6月13日至21日,由高厚永先生倡导,在南京艺术学院召开了首届“全国民族音乐学学术讨论会”。这次会议正式提出了“民族音乐学”的口号,后来被全国音乐学界同行称为“南京会议”。关于此次会议的情况,可参看拙作《召开首届“全国民族音乐学学术讨论会”的经过》,载《音乐研究》,2003年第4期。

② 我国音乐学界至今有人把“民族音乐理论”称为“民族民间音乐研究”或“民间音乐研究”,笔者认为后两种称呼并不合适。首先,“民族音乐”和“民间音乐”并不是一个概念,前者包括后者。如中国民族音乐包括了我国的传统音乐和新音乐,而传统音乐又可分为许多不同类别。第二,采用“民间音乐研究”这一名称和“左”倾思潮有关。因为在20世纪50至60年代,传统音乐中的宫廷音乐、宗教音乐和文人音乐被视为学术上的禁区,所以对传统音乐及其规律的研究便仅限于民间音乐的研究。这种错误的倾向,今天已经早已扭转。第三,“研究”不仅不适合作一个专业或学科领域的名称,也很难概括我国音乐界在上个世纪建立这一学科时想要达到的目的。基于上述三个原因,笔者认为还是按照沈知白先生在1956年所提出的建议,把这一学科称为“民族音乐理论”为好。

③ 沈洽:《中国民族音乐学发展评介(1950—2000)》,载《南京艺术学院学报》,2005年第1期。

便，我们把这种看法称为"阶段论"。另一种看法却认为："民间音乐研究"、"民族音乐理论"以研究中国传统音乐为主，"民族音乐学"也研究中国传统音乐，在研究对象方面有相近之处，但"民间音乐研究"、"民族音乐理论"的研究方法、研究目的和"民族音乐学"不同，它们与"民族音乐学"不是同一学科，也不是"民族音乐学"在中国的两个发展阶段。①

学科定位问题是学科的基本问题，学科界限若不明确，该学科便不能得到很好的发展。持"阶段论"观点的学者强调"民间音乐研究"和"民族音乐理论"的"研究领域"与民族音乐学有相似之处，所以它"理所当然是属于民族音乐学范畴的"，这个理由站不住脚。众所周知，音乐学中的任何一个分支学科，都以音乐为研究对象，之所以分为不同学科，不是因为研究领域不同，而是因为研究目的、研究角度和研究方法不同。本文拟从学科名称、研究目的、研究领域、研究方法等方面，说明"民间音乐研究"、"民族音乐理论"和"民族音乐学"不是同一学科。笔者认为倡导"阶段论"，不利于建立中国民族音乐的理论体系。不当之处，希望得到大家的批评指正。

汉语词汇"民族"有三层不同的涵义：其一是指人们在历史上形成的具有共同语言、共同地域、共同经济生活以及表现在共同文化上的共同心理素质的稳定的共同体，如"古代民族"、"全世界各民族"、"民族学"中的"民族"，民族的这一含义在英语中可译为"ethnic group"；其二是"中华民族"的简称，如"发展民族文化"、"振奋民族精神"中的"民族"，可译为"Chinese nationalities"；其三是指除汉族以外的 55 个少数民族，如"国家民族事务委员会"、"民族区域自治法"中的"民族"，则可以译为"minorities"或"minority nationalities"。"民族"有不同的含义，"民族音乐"也可能有三种不同的解释：其一是指一切音乐。因为目前世界上的任何音乐作品，都由属于一定民族的人所创作，所以一切音乐都可以称为"民族音乐"。如贝多芬的音乐是德意志民族音乐，柴可夫斯基的音乐是俄罗斯民族音乐，阿炳的音乐是汉族音乐等。其二是指中国音乐，特别是中国传统音乐。因为中华民族可以简称为"民族"，"民族音乐"自然就是指"中华民族的音乐"，即中国音乐。在这个意义上的"民族音乐"大多是指我国的传统音乐，而不是指五四以来新音乐。其三是指中国少数民族音乐，这一用法在新疆、内蒙等边疆地区特别常见。在这些地区，少数民族同志被称为"民族同志"，少数民族干部被称为"民族干部"，少数民族音乐也就很自然的被称为"民族音乐"了。

由于"民族音乐"这一词组可能有三种不同的解释，在"民族音乐学"被介绍到我国后，顾名思义，其名称也就很自然地引起了人们的误解：有人以为它是指以中国传统音乐为调研对象而进行的分属于不同学科领域的研究，译成英文便是"the

---

① 杜亚雄：《回忆和思考——纪念南京会议 20 周年》，载《中国音乐》，2001 年第 3 期。

research of Chinese traditional music"；还有人以为它是指对中国少数民族的传统音乐文化进行的各种各样的探讨，译成英文可为"the study of Chinese minorities traditional music"。如果认为"民族音乐学"是"ethnomusicology"的汉译而不能做其他的解释，特别强调它的研究对象应当是"一切音乐"(any music)，那就不应当认为"民族音乐学"和1980年代以前我国原有的"民族音乐理论"或"民族民间音乐研究"是同一个学科。因为"民族音乐学"中的"民族"系指"民族学"中的"民族"，而"民族音乐理论"、"民族民间音乐研究"中的"民族"却是指"中华民族"，将它们译为英文应当是"the study of Chinese traditional and folk music"和"the theory of Chinese traditional music"而不能译为"ethnomusicology"持"阶段论"的学者们一再强调"民族音乐学"是"ethnomusicology"的汉译，它应当研究"一切音乐"，同时又将"民族音乐理论"或"民族民间音乐研究"说成是"民族音乐学"在我国的两个特殊发展阶段①，这就有些讲不通了。为了进一步说明这个问题，我们不妨从词源方面再进行一些分析。

"Ethnomusicology"这个词包括三部分：ethno、music 和(o)logy。"ethno"是"民族学"(ethnology)的词根，用来修饰"musicology"，强调这门学科的民族学属性，"music"说明其研究对象的核心是音乐，"(o)logy"则是学科名称的后缀。

在英语和其他西方语言中，学科名称一般都以"logos"或"(o)logy"为后缀②，为了搞清楚"ethnomusicology"一词的确切含义，应探讨其后缀"(o)logy"的词源。

根据我国著名翻译家严复考证，"(o)logy "和"logos"其实是同一个意思。"Logos"也写作"logos"，在汉语中一般译为"逻各斯"或"逻辑"，最早出现在古希腊唯物主义哲学家赫拉克利特的著作中，意为"世界的普遍规律性"或"存在的规律"。③严复说："按逻辑此翻名学，其名义始于希腊，为逻各斯一根之转。逻各斯一名兼二义。在心之意，出口之词，皆以此名。引而申之，则为伦理学。故今日泰西诸学，其西名多以罗支结响，罗支即逻辑也。"④由此可见，用"罗支"(logy)结响的学科是以研究"世界的普遍规律性"或"存在的规律"为其目的的。

民族音乐学既然以"民族"为前缀，以"罗支"结响，它应当是从民族学的角度探索世界上所有一切音乐，探求其逻辑及普遍规律性的一个学科。正如沈洽曾指出的那样："民族音乐学就是把音乐作为一种特定的人文现象，侧重于它与其他人文现象的关系来关照音乐的科学"、"民族音乐学可以定义为：对音乐与其所处文化环境的共生关系进行研究的科学。这里所说的'音乐'，是指人类'一切音乐'(any

---

① 沈洽：《中国民族音乐学发展评介(1950—2000)》，载《南京艺术学院学报》，2005年第1期。

② 王铭铭：《西方人类学思潮十讲》，广西师范大学出版社，2005。

③ 岑麒祥：《汉语外来语词典》，商务印书馆，1990，第231页。

④ 同上，第230页。

music)或人类音乐整体"。[①]

持有"阶段论"看法的学者认为,从20世纪30年代到40年代末是"民族音乐学"在我国发展的第一个特殊阶段,可称为"民间音乐研究"时期。这一时期的研究中心有延安和重庆,学术团体则以延安的"中国民间音乐研究会"和重庆的"山歌社"为核心,"民间音乐研究"这一名称则源于"中国民间音乐研究会"。[②]

"民间音乐研究"作为一个学科的名称并不合适,但我们可从持有"阶段论"看法的学者对上述两个团体的介绍看出其研究对象和目的。

"中国民间音乐研究会""主要致力于民间音乐的收集和整理,并力图把它与音乐创作实践和'唤起民众,团结抗日'的社会政治运动结合起来";而"山歌社""社员多数是作曲家和作曲理论家","所以该社学术研究的一个尤其突出的特点是与创作实践的紧密结合"。[③]由此可看出,"民间音乐研究"的对象是我国传统音乐中的民间音乐,发现其中的规律,并努力使之与创作实践相结合,为音乐创作服务是这门学科的主要研究目的。

据持有"阶段论"看法的学者介绍,1950年中央音乐学院成立"民族音乐研究部"是"民族音乐理论"时期的开端,而"民族音乐理论"一词则是沈知白先生在1956年提出来的。

"民间音乐研究"和"民族音乐理论"是一脉相承的,为何要把"民间音乐研究"改称为"民族音乐理论"呢?沈知白先生解释说:"'民族音乐'的概念比'民间音乐'要宽,它可以包括'宫廷音乐'、'宗教音乐'和'士大夫音乐'、'文人音乐'等等,而'民间音乐'则不能。"他还说:"'研究'是一个动词或动名词,它只能指称一种行为,不适合作为一个专业或一个学术领域的名称,一个专业或一个学术领域,不仅是指'研究'这件事,它还包括一系列研究出来的成果,甚至发展成为一种体系,从而表达了最终想建立中国自己的音乐理论体系的意向。"[④]

笔者极为赞赏沈知白先生的看法,这门学科的名称的确应当从"民间音乐研究"或"民族民间音乐研究"改为"民族音乐理论"。更为可贵的是,沈先生十分明确地指出这一学科的目的是"建立中国自己的音乐理论体系"。因此,要想弄清"民族音乐理论"的学科定位,首先要明确"音乐理论"这个概念。

现代汉语中的"理论"一词是源自日语的外来词,指"人们由实践概括出来的关于自然界和社会的知识和原理的体系"。"理论"在日语中的发音为"riron",是英

① 沈洽:《民族音乐学研究方法导论》,载《中国音乐学》,1986年第1期。

② 沈洽:《民族音乐学在中国》,载《中国音乐学》,1996年第3期。

③ 同上。

④ 沈洽:《中国民族音乐学发展评介(1950—2000)》,载《南京艺术学院学报》,2005年第1期。

语“theory”一词的意译。[1] 既然日文中的“理论”是英文“theory”的意译，英文中的“理论”(theory)作为音乐术语用时到底是什么意思，便需要认真探讨。

“theory”在英文中有广义和狭义的区别，广义的“theory”包括了基本乐理的内容，如音程的分类、音阶与和弦的结构、和声学和对位法中的声部进行、曲式、配器等；狭义的“theory”则指作曲技术理论，[2]也就是我们常说的和声、复调、曲式、配器“四大件”，即根据音乐实践概括出来的关于作曲知识和原理的体系。在英语国家里，“音乐理论家”(“music theorist”)一般就是指作曲技术理论方面的专家，而不是指音乐学家。

沈知白先生不仅提出了“民族音乐理论”这一学科概念，而且从在他领导下为上海音乐学院民族音乐理论专业设计的专业课程来看，他也认为这一学科研究的主要目的是建立民族音乐的作曲理论体系。根据当时的学生沈洽回忆，这个专业的学生必须要学好两个“四大件”：即包括“民间歌曲研究”、“民族器乐研究”、“戏曲音乐研究”和“说唱音乐研究”的“民族音乐四大件”和包括和声、复调、曲式与作品分析和配器在内的“西洋作曲四大件”，通过学习民族音乐四大件的目的是使学生在较短的时间内获得“过去需师傅几十年口传心授才能习得的这种技艺”，而学习“西洋作曲四大件”的目的也在于“吸收和应用”。[3]

从表面上看，“民族音乐学”和“民族音乐理论”的学科名称都包括“民族音乐”这个词组，但其含义不同。前者是从民族学的角度探索世界上所有音乐，从而合乎逻辑地探索音乐，研究其普遍规律性；后者则是从音乐形态学的角度探索我国传统音乐，发现其中的规律，其目的主要是为了建立中国特有的作曲技术理论体系。因此，无论从学科名称所包含的内容和它们的研究目的，都不应把它们看成同一学科。

由于民族音乐理论和民族音乐学的研究目的不同，它们的研究领域也就有所不同。民族音乐学传统的研究对象是除了西方艺术音乐和流行音乐以外的所有音乐，它包括中国传统音乐在内，但绝不局限于中国传统音乐。我们尤其应当注意到在近20年，民族音乐学的研究范围已经有了很大发展，它不但“包含了非西方各国受西方影响的混合音乐，如现代创作音乐和流行音乐，尤其是移民音乐成为学术热点。此外，西方艺术音乐及流行音乐也开始进入本学科领域”。虽然目前“民族音乐学”的研究重点还是西方艺术音乐和流行音乐以外的音乐，但其范围已经是“研究人类所有的音乐”。[4]“民族音乐理论”的研究目的是通过学习两个四大件建立中

---

① 高明凯：《汉语外来词词典》，上海辞书出版社，1984，第207页。

② Karp Theodore, *Dictionary of Music*, Evenston: Northwestern University Press, 1983, p. 392.

③ 沈洽：《中国民族音乐学发展评介(1950—2000)》，载《南京艺术学院学报》，2005年第1期。

④ Evenston 著：《音乐学概论》，王耀华、乔建中译，高等教育出版社，2005，第250页。

国特有的作曲技术理论体系，对西洋作曲技术理论的研究是为了借鉴，研究中国的四大件，即“民间歌曲”、“民族器乐”、“戏曲音乐”和“说唱音乐”的音乐形态才是其重点。因为民族音乐理论和民族音乐学研究涵盖的领域不同，研究目的、方法不同，所以它们不是一个学科。

研究方法是划分学科的一个重要依据，民族音乐学的研究工作一般被分为田野工作(field work)和案头工作(desk work)两个阶段。田野工作又称为现场工作，指的是为了获得研究资料，亲自到某一特定音乐文化发生的环境中去做调查；案头工作则包括对搜集来的音乐资料进行记述、分类、分析、研究及结论或论文的撰写。“田野工作”又称“田野调查”，是民族学的一个术语，指民族学家在特定区域或社区中进行的调查工作。作为民族学和音乐学的一个交叉学科，田野工作是民族音乐学最基本、最重要的研究方法。没有田野工作，就不会有民族音乐学性质的研究。民族音乐学家一定要亲自做田野工作，否则就不可能进行研究工作。研究民族音乐理论却不同，因为其目的主要是对音乐形态进行研究，可以根据别人搜集的材料进行探索，不一定要亲自去做田野工作。当然，为了搜集有关资料，从事民族音乐理论研究的专家也会去采风。如果把“采风”和“田野工作”进行比较，可以发现虽然其工作程序近似，但做法却大相径庭。笔者在和邸晓嫣共同写的《“采风”还是“田野工作”?》中已经讲了它们的不同，[①]此处不赘。这里想强调的是：因为民族音乐学不仅研究民间音乐作品本身，还重视其文化背景，所以专家们在田野工作中，除了搜集与音乐有关的资料外，还要了解历史、地理、经济、文化等方面的资料。只有了解了这些方面的情况，才可能把文化背景和音乐联系起来加以考察，进行民族音乐学性质的研究。民族音乐理论工作者则更多地从音乐形态的角度进行研究，有无文化背景材料并不重要。

从逻辑上讲，如果民族音乐理论是民族音乐学在中国发展的一个阶段，那我们在引进民族音乐学之后就没有必要再搞民族音乐理论，因为那个发展阶段已经过去了，把民族音乐学搞好就可以了。持有“阶段论”的学者把1980年以后民族音乐学在我国的发展总结为“西方民族音乐学文献的编译和出版”、“学科方法论的研究”、“民族音乐志学的研究和民族音乐志的修纂”、“文化地理学性质的研究”、“文化史性质的研究”、“跨文化比较研究”、“中国以外非欧音乐传统音乐文化的研究”、“利用计算机等现代科技手段辅助民族音乐学研究”和“民族音乐学的教学与实践”九个方面的成绩，并多次对这些成绩进行了述评。[②]从其述评中，我们看不到有关民族音乐理论，特别是作曲技术理论方面的成绩。这也从另一个方面说明“民族音

① 杜亚雄、邸晓嫣：《采风还是田野工作》，载《黄钟》，2005年第1期。

② 沈洽：《民族音乐学10年》，载《中国音乐年鉴》(1990)，山东教育出版社，1991，第339—355页。

乐理论"和"民族音乐学"不是一个学科，前者不是后者在中国发展的特殊阶段，后者也没有继承和发展前者在学术方面的研究工作。

金湘先生最近指出："在中国传统音乐中。保存着许多不同于西方的技法和技法因素。由于历史、社会的种种原因，我们对其挖掘整理、学习研究远远不够；这无论对于当前音乐创作实践或作曲理论建设而言，都是一大损失。""中国亦已有不少理论家、作曲家在做出大量努力——实践、总结、研究；但应当说，距离达到目标，尚需努力"①。从目前我国高等音乐院校的教学实践来看，包括民族和声、民族复调、民族曲式、民族乐队配器法在内的"四大件"以及民族曲调写作的教学还都处在摸索的阶段，当年沈知白先生提出的"建立中国自己的音乐理论体系"的目标还远远没有达到。持有"阶段论"的学者对 1980 年以后民族音乐学在我国发展所做的述评恰恰说明，由于错误地认为"民族音乐理论"和"民族音乐学"是一个学科并加以宣传，1980 年后民族音乐学在我国得到发展的同时，民族音乐理论的研究却没有多少进展。因此，我们不仅应当认识到"阶段论"的错误，而且一定要继承沈知白先生的遗志，在 20 世纪已取得成绩的基础上继续努力，开展民族音乐理论研究，为早日建立中国自己的音乐理论体系而努力。

(原载《中国音乐》，2006 年第 2 期)

---

① Evenston 著：《音乐学概论》，王耀华、乔建中译，高等教育出版社，2005，第 109 页。

蒂莫西·莱斯的 “21 世纪民族音乐学的新趋势”

巩凤涛

在西方民族音乐学不断成熟、完善的历史进程中，不同的历史时期都有不同的阶段性特征，民族音乐学正是在这些印记的变换、交替中发展前进的。进入 21 世纪，西方民族音乐学的研究又有哪些新的动态呢？著名民族音乐学家蒂莫西·莱斯从九个方面回答了这个问题。

民族音乐学自学科创立以来，一直处于不断发展、勇于探索之中，这使得民族音乐学在其历史进程中的每一个时期都具有鲜明的阶段性特征。社会科学不像自然科学，有了新的理论，旧的理论将会被代替，在社会科学中，旧有的理论依然会映射某些现存的现象，正如美国民族音乐学，“从博阿兹到胡德，到梅里亚姆，经历了一个否定之否定的发展过程，即人类学——音乐学——人类学。”回到过去，或者说借鉴过去不代表事物发展的衰落，相反，恰恰说明事物发展的规律轨迹——螺旋式上升。因此，了解、研究历史的进程将会对现实的存在有指导意义；同时，比较阶段性的差异也是探索学科发展规律性的有效途径之一。

民族音乐学在其螺旋式上升的发展轨迹中时时闪现着时代的光辉。内特尔(Bruno Nettl，1930—)在其论著《民族音乐学的理论与方法》(Theory and Method in Ethnomusicology，1964) 中将民族音乐学在 20 世纪 70 年代以前的研究对象总结为：无文字社会的音乐；亚洲及非洲北部高文化中的种种音乐；民俗(间)音乐。后来，内特尔在《民族音乐学新方向》(New Direction of Ethnomusicology，1992)中将民族音乐学从 20 世纪 70 年代到 90 年代的 20 年间的“最新”方向总结为：民族音乐学的新定义：对世界音乐的比较研究、要求用研究非西方体系的方法来研究西方音乐；民族音乐学的兴趣集中在流行、城市、少数族裔等音乐以及异地居民中特别的群体(如妇女的音乐)；与以往民族音乐学研究的最大不同在于对过程的研究；

历时观已经主宰了民族音乐学研究;研究西方影响;研究大众媒体;研究城市——城市民族音乐学的兴起;研究文化残余——(地理分布方面的)边缘残余;新的人类学方法:民族志的方法(田野工作);统计学的关联、符号学,另外还有马克思主义思想的方法、重新研究的方法;新的学术倾向:抛弃教条。

跨入21世纪,民族音乐学的发展又有什么新动向呢?美国前任全美民族音乐学会主席、加利福尼亚大学洛杉矶分校(UCLA)音乐学系名誉主席、艺术与人文学术研究院副院长蒂莫西·莱斯(Timothy Rice)教授2006秋季的"中国之行"[①]的讲座给了我们一个满意的回答。

莱斯把最近二十年的民族音乐学新趋向分为9类:

1. 对全球化、跨国主义、海外移民、旅游的以及认知现象的兴趣和高涨。

对于这一新倾向,莱斯列举了最近已出版的代表性书目:

音乐、货币与全球想象:南非与西方(Erlmann,Veit. 1999);

笼子的歌,自由的歌:音乐与越南难民的体验(Reyes,Adelaide. 1999);

津巴布韦的国家主义者、世界主义者与流行音乐(Turino,Thomas,2000);

抨击过去:安第斯山脉的音乐、记忆与认同(Romero,Raul R. 2001);

班达(Banda):跨越边界的墨西哥人的音乐生活(Simonett,Helena. 2001);

伊尔玛达尔(Ilmatar)的灵感:芬兰民间音乐的国家主义、全球化与变化的音乐景观 (Ramnarine,Tina,2003);

菊花与歌:南美日本人的音乐、记忆与认同(Olsen,Dale A. 2004)

在波兰塔特拉斯山(Tatras)创造音乐:旅行者、民族音乐志学者与山区音乐家(Cooley Timothy J. 2005)。

2. 第一部世界音乐百科辞典的出版。

《加兰(Garland)世界音乐百科全书》是最新出版的首部由民族音乐学家撰写的英文百科全书(莱斯本人也是这部百科全书的作者之一),于1998年至2002年间出版。全书共有10卷,包括了世界的9个主要地区,另外还有一个增补卷。这是民族音乐学作为一个学科领域成熟的一个重要标志。

3. 世界音乐课程教材的出版。

最近出版了很多有关世界音乐大学水平的教科书。出版商一直要求要民族音乐学家写关于概论式的给大学本科用的有关世界音乐的教程(莱斯就写了这样一本关于保加利亚音乐的小教科书),这种出版上的需要、热情是民族音乐学越来越受到重视的表现,也说明了大学音乐系从过去只教欧洲艺术音乐到现在注重民族音乐学的转变。

---

① 蒂莫西·莱斯于今年9月下旬在中央音乐学院、中国音乐学院举办了两场有关民族音乐学的讲座。

4. 新版权法的需要。

随着越来越多的国家颁布版权法、民间音乐的录音在各国以及全球市场中存在着越来越多的商业利润，这使得民族音乐学家们关心关于知识产权和文化版权的问题成为必然。版权法的实施，意味着现在在没有经得有关表演者的同意录制、翻译或者散布表演者的录音都是不合法的，也暗示现在的民族音乐学家不能像以前那样随意出版他们田野工作的录音了。像莱斯他们这一代的民族音乐学家，他们的田野录音主要是为了学术研究，不会想到这些录音还会有什么商业价值，因此不会刻意去取得什么许可。但是，现在他们的田野资料在被许多人运用到一些商业项目中，诸如录制CD、拍摄电影、印制教科书等。这就使得很多谨慎的协商成为必需。新一代民族音乐学的学生在这一方面必须要训练有素。

5. 对大众传播(mass-mediated)流行音乐之研究的重视。

越来越多的学生开始研究大众传播的流行音乐，研究这种大众传播音乐，本身并不是一个新的潮流，新的情况是学生几乎只对这种情况感兴趣。莱斯举例说，在最近一个田野工作方法课上，学生对基本的录音等技巧没有兴趣。他们说，他们要研究的那些音乐已经录好了，他们在做田野工作时不必再录了。这对老一代民族音乐学家来说是一个很惊人的变化。

在有关"大众传播流行音乐"的著作中至今还有一个没深入研究的课题是有关技术本身的问题，如技术是如何操作来产生它的文化和社会的影响的？

在近15年中只有很少的关于这方面的专著：

磁带文化：北印第安的流行音乐与技术(Manuel ,Peter. 1993)；

南非的声音：在南非的一个工作室创作祖鲁(Zulu)音乐(Meintjes，Louise. 2003)。

6. 有关暴力、战争与流行疾病的音乐研究。

这是一个很新的主题，涉及到音乐与暴力、战争以及流行疾病的关系。现在，我们赖以生存与创造音乐的世界似乎变成一个越来越暴力化、越来越难以容身的地方。以前的民族音乐学重视研究那些静止的、和平的社会、社区中的音乐，这种"稳定"创造了我们所谓的传统的音乐生活。但在这个过程中我们忽略了那些不太安静的、有麻烦的地方，忽略了这些地方的音乐的命运。现在这个空白逐渐被一些博士论文开始填补。最近至少有两篇博士论文涉及到音乐对非洲艾滋病流行之回应的一个课题。明年会有两本论文集涉及到我们所称的"一个真实的世界"，其中一本将在音乐上反映2001年"9•11"纽约世贸大厦被袭击的情况。第二本叫"冲突中的音乐"。

尽管这些工作都是一个开端，但它将会在以后的几年里变得越来越受到重视，这样的研究对我们的领域也是很重要的贡献。

7. 关于"爱好群体"(affinity group)音乐的研究。

"爱好群体"，最初由民族音乐学家 Mark Slobin 提出，是指围绕一种特别的音乐爱好而形成的一个社会群体，比如说对日本音乐的特别爱好。这样的群体不因种族、民族而联系、联结在一起。在这个特别爱好的群体中，他们创造了小范围的村落式的社会。在这个多元的、复杂的、都市的社会里，我们今天大多数人都生活在这样的"爱好群体"中。

有些人认为这样的一些群体为治愈我们在大范围的社会中所产生的孤立感提供了一剂良药。

有一本研究南斯拉夫人移民到美国的情况的书涉及到这个主题：巴尔干的魅力：在美国创造一种另类的音乐文化。(Lausevic，Mirjana. 2006)。作者惊讶地发现在美国有很多人竟然喜欢他家乡的音乐以及巴尔干等其他国家的音乐！这些人跟巴尔干没有民族的关系，但他们却去设法找到这种音乐，去学习表演它，并且爱上它。

在未来的 15 年中，我们会看到更多的关于这种爱好群体以及他们运用音乐在这个彼此疏远的现代世界中来制造一个小规模的社区感的研究。

8. 关于中产阶级、日常音乐的研究。

对没有特别名称的音乐现在越来越引起了不少人的兴趣。莱斯把这种音乐叫做"中产阶级音乐(middle-class music)"或"郊区音乐(suburban music)"，或者称之为"非常普通的、每天熟悉的、每个人都没有兴趣参与的音乐"。

过去民族音乐学家经常研究那些"文化之都"(cultural capital)类型的音乐，这是被认为有价值、有兴趣的音乐。民族音乐学家选择这些音乐来研究是因为这是古老的、有深厚传统的音乐，或者因为它跟贵族阶层有关系，由此认为是艺术价值；或者因为它有异国风情，所以很有兴趣、有意思；或者因为这音乐很流行，是大众的价值表现……由此，我们忽略了每天都听到的音乐。

现在这种音乐也走进了研究者的视野，比如国歌，它的研究是为能告诉我们当前的政治进程。莱斯列举了他的一个学生研究俄国国歌的论文：《俄罗斯的国歌与国家认同的协商》。①

对于这类音乐的更多研究：

四声部，不用等待：美国理发店和声的社会历史(Averill，Gage. 2003)，是一个关于理发店四重唱的研究。这是一个由美国中产阶级男士创作的集体性音乐的典型例子，他们把演奏当成一种爱好，他们不在乎他们的音乐是否是流行的、有深厚传统的、民族的、少数民族的、异国情调的或有艺术价值的。

在 2005 年英国举行的由国际传统音乐协会主办的"世界大会"上，关于业余铜

---

① Daughtry，J. Martin，《俄罗斯的国歌与国家认同的协商》，载《民族音乐学》47(1)，2003，第 42—67 页。

管乐队以及风笛乐队的类似研究也正在进行中。

奇妙的噪音:巴西东南的魔幻之旅(Reliy,Suzel. 2002)——研究居住在巴西圣保罗郊区的工人,他们演唱圣歌行进时的音乐。

关于犹太中产阶级以及关于基督教等宗教音乐的研究也越来越多。有个研究生的硕士论文是关于香港的手机铃声的研究。

所有这些研究都是新开辟的领域,他们履行了很多年以前内特尔的一个承诺——民族音乐学家要研究社会当中所有的音乐。相对于这些研究,莱斯又补充了一条:还应包括那些最普通的、最熟悉的、最乏味的音乐。

9. 关于因特网上的音乐生活的研究。

因特网是很多人每天生活的一部分,作为研究人们音乐行为的一个场所,应该对其产生兴趣,这是毫无质疑的,但目前还没有很多这方面的研究。1995年,有一个学生莱斯认为是第一个发表了互联网上音乐生活的扩展田野工作的研究,他的博士论文叫《"虚拟音乐共同体":作为文化体系的民间音乐互联网讨论群体》。2005年,另外一个学生在一次会议上宣读他的论文《虚拟的田野工作》,他的很多项目包括俄国音乐的采访都是通过因特网制作、实现的。莱斯预言,在因特网上的研究将会变成一种时尚、潮流。

由此看来,从20世纪70年代内特尔的《民族音乐学的理论与方法》、90年代的《民族音乐学新方向》,再到21世纪蒂莫西·莱斯的《21世纪民族音乐学的新趋势》,西方民族音乐学的视野从最初的关注音乐种类飞跃到对研究方法的重视,直至现在对特殊视角的探索,形成了当今西方民族音乐学以"差异"为基础的理论框架。"差异"是指诸如一群人在性别、年龄、种族、阶层等方面存在着有形、无形的劣势,即一些重大的差异的方面。这些方面显然超越了民族的界限。这些个体与亚群体的特性被看作是由矛盾、差异和对立造成的,由此,共识的研究几乎完全消失,个体和亚群体现象变得更重要了。这使得西方民族音乐学研究的视野"超越了所谓的'其他'民族,而转向了差异所造成的女性、儿童、移民、社会下层等亚群体音乐文化。"

(原载《人民音乐》,2007年第7期)

音乐人类学的范畴、理论和方法[①]

孟凡玉

近年来,我国音乐研究机构、大学音乐系(所)的音乐人类学研究与教学已经颇具规模,一些音乐学院、研究院(所)陆续开设了音乐人类学专业或课程,已有学士、硕士、博士各层次的专业研究方向,较之20年前的改革开放之初,无论是影响广度还是研究深度,都已经有了巨大差别。同时,音乐人类学不仅在本专业研究中蓬勃发展、生机盎然,它的基本理念、研究方法还越来越深入地渗透在音乐学研究的各个领域,对音乐史学、音乐考古学、音乐形态学、音乐教育学、音乐心理学、音乐美学、音乐批评学,等等,都产生了不同程度的影响,为音乐学各领域提供了研究思想和方法,很多传统学科在它的带动下,出现焕然一新的研究景象。正如音乐学家伍国栋先生所说:20世纪80年代以来,"无论是推荐和使用民族音乐学基本理论和方法的学者,还是对该理论与中国原有民族音乐(传统音乐)研究理论整合一直持保留意见的学者,事实上都在理论和实践的操作中接受着这一学科理论及方法的影响,学术思想都不同程度地有所转化和深化,并且在更大、更多的研究范围内相继引发出诸多属于学科理论建设性质的民族音乐研究新观念。"[②]音乐人类学是一个非常年轻的学科,特别是在中国,很多人对它还非常陌生,本文拟从学科概念、西方音乐人类学的学术传统、音乐人类学的基本理论和方法以及我国音乐人类学的研究现状及发展历程几个方面,谈谈笔者粗浅的认识。

---

① 本文为安徽省教育厅2006年社科课题项目《皖北临涣镇音乐民俗考察与研究》阶段性成果,项目批号:2006SK203。

② 伍国栋:《20世纪中国民族音乐理论研究学术思想的转型》,载《音乐研究》,2001年第1期,第44页。

一、学科概念

按照美国音乐人类学家梅里亚姆(Alan P. Merriam,1923—1980)的定义,音乐人类学是"文化中的音乐研究"(the study of music in culture) 或者"作为文化的音乐研究"(the study of music as culture)①。荷兰民族音乐学家孔斯特(Jaap Kunst,1891—1960)给这门学科所下的定义则是"民族音乐学,或者说,最初被称作比较音乐学的这门学科的研究对象是研究人类从原始人群到文明国家的所有文化阶层的传统音乐和乐器,因而,我们的学科是调查研究所有的部落和民间音乐以及除了西方艺术音乐之外的各类音乐"。②早期的比较音乐学时期的定义有德国学者阿德勒(Guido Adler,1855—1941)所界定的"从人种学的角度对民族音乐进行比较研究"的学科③,以及德国学者萨克斯(Curt Sachs,1881—1959)的"比较音乐学——异国文化的音乐"。④美国《新格罗夫音乐与音乐家词典》说:"民族音乐学的有关主要内容是欧洲城市艺术音乐以外的至今尚在流传的口头传统音乐(及其乐器和舞蹈)。"⑤

日本民族音乐学家山口修曾经对"民族音乐学"下过一个定义,他说:民族音乐学这一学科,涉及到从人类的个体、小集体、共同体、地区、部族、民族、国家、人种直到整个人类的各种层次的文化中所存在的音乐表现乃至音乐文化及其周围事项。它不仅要阐明其中心对象的内部结构(音乐结构),还要阐明其受到各自的社会、文化制约的外部结构(脉络结构),并进而把握其内外两种结构的相互关系。据此,在文化的个别性和普遍性这两极之间来对人类的音乐性加以定位的同时,阐明其本质。⑥我国学者沈洽先生认为:"民族音乐学可定义为:对音乐与其所处文化环境的共生关系进行研究的科学",并进一步阐述说:"无论是从整体上研究人类音乐,还是研究人类一切音乐中的任何一种特定的音乐品种,只要是着眼于它与它所处文化环境的共生关系研究,就都应该被看作是民族音乐学性质的研究"⑦。

这些不同的定义,体现出不同的研究理念,研究对象从最初的非欧音乐扩展到一切文化中的音乐,关注的焦点也从音乐本身扩展到相关的文化脉络。音乐人类学是人类学的分支学科,薛艺兵先生说:音乐人类学(民族音乐学)的"终极目的实

---

① 转引自 Helen Myers, *Ethnomusicology: An Introduction* 纽约,1992,第 8 页。

② 笔者译自 Helen Myers, *Ethnomusicology: An Introduction* 纽约,1992,第 7 页。

③ 董维松、沈洽编:《民族音乐学译文集》,中国文联出版公司,1985,前言。

④ 同上,第 39 页。

⑤ 《音乐词典词条汇辑·民族音乐学》,人民音乐出版社,1988。

⑥ [日]山口修:《出自积淤的水中——以贝劳音乐文化为实例的音乐学新论》,纪太平、朱家俊等译,中国社会科学出版社,1999,第 4 页。

⑦ 沈洽:《民族音乐学研究方法导论(上)》,载《中国音乐学》,1986 年第 1 期,第 63、69 页。

际上和人类学没有本质区别：人类学是研究人、人类社会、人类文化，而民族音乐学研究的是人在音乐方面的这些问题"①。

笔者认为，从音乐人类学的理论和实践总体上看，音乐人类学是运用人类学理论和方法研究音乐及相关文化的一门人文学科，是直接面对活态的人类音乐文化(包括物质和非物质两种形态)，并力求对研究对象作全方位、多层次、多角度的观察、体验、理解以及相应的记录、整理、描述和阐释的学科，它所关注的研究重点不仅仅是音乐自身，而且包括音乐和其他各种共生条件(如自然、历史、社会等)以及音乐与各文化要素相互间的内在关系等。音乐人类学是人类学理论和方法在音乐研究领域的具体运用和特殊实践，是人类学与音乐学的交缘学科。

需要着重说明的是，"音乐人类学"在我国的称谓并不统一，也有过关于名称的多次争论，除"音乐人类学"之外，影响比较大的称谓还有"民族音乐学"、"音乐民族学"、"比较音乐学"、"音乐文化人类学"等多种名称。目前较为通用的是"音乐人类学"和"民族音乐学"。

名称的不同对理解该学科多少有些不便，也造成一定程度的混乱，特别是一些初学者和本学科专业研究之外的人，往往疑窦丛生、误会不断。中文称谓的这种混乱局面，其实是因为西方不同时空的各种名称的同时叠加造成的。"音乐人类学"源自美国学者梅里亚姆 1964 年出版的著作 The Anthropology of Music，"民族音乐学"和"音乐民族学"源自荷兰学者孔斯特(Jaap Kunst，1891—1960)1950 年的 Ethnomusicology，"比较音乐学"源自德语的 Vergleichende Musik Wissenschaft 和英语的 Comparative Musicology。另外，东欧有些国家称为 Musical Folklore 或 Musical Ethnography，相应地被译成了"音乐民俗学"和"音乐民族志"。

二、西方音乐人类学的几个主要学术传统

西方音乐人类学的研究流派也是多种并存的，来源于以下几个主要的学术传统：

一、比较音乐学(Comparative Musicology)

西方音乐人类学的前身是"比较音乐学"，其产生在 1885 年。这一年，有两大事件标志着它的诞生。其一，德国学者阿德勒(Guido Adler，1855—1941)在《音乐学季刊》创刊号上发表《音乐学的范围、方法及目标》，在这份音乐学术研究大纲中明确提出了"比较音乐学"概念，并将其界定为"从人种学的角度对民族音乐进行比较研究"的学科，从而确立该学科在音乐学研究中的地位。其二，英国语音学家、物理学家、数学家埃利斯(J. A. Ellis，1814—1890)发表《论各民族的音阶》，提出对音乐研究影响深远的音分标记

① 薛艺兵：《民族音乐学的终极目的是什么》，载《中国音乐》，2005 年第 1 期，第 48 页。

法，通过对希腊、阿拉伯、印度、缅甸、泰国、爪哇、中国等国家音阶的测定，得出全世界的音阶"不是只有一种，也不是所谓的'自然的'，甚至也不是像亥尔姆郝尔茨巧妙设计出的那样是以乐音构造法则为必要前提建立起来的，而是非常多样的、非常人工的、非常随意的"①，对欧洲音乐中心论发出了第一次挑战。

比较音乐学的起源是和欧洲的殖民统治联系在一起的。为了加强对殖民地的统治，需要了解他们的文化，对异国情调音乐的兴趣和求知欲，这两个动机催生了该学科的产生。"19世纪后期，欧洲殖民统治者一方面扩张殖民地，一方面对殖民地的文化感兴趣。音乐作为文化的一部分引起了欧洲殖民者的兴趣，殖民者就像采集植物标本一样采集音乐标本，当时主要是采集非洲的音乐标本。这些从所谓的原始的、未开化的、野蛮的民族采来的音乐标本都放在维也纳的音响档案馆里，然后做音乐分析。当时叫做'比较音乐学'，目的是对采来标本进行比较，只对音乐的形态、音乐的音响，音乐的进行方式及传播模式感兴趣"②。

比较音乐学的学术传统主要源自德国。"德国学派"的重要人物还有斯图普夫(Carl Stumpf，1848—1936)、霍恩博斯特尔(Erich Moritzvon Hornbostel，1877—1935)、萨克斯(Curt Sachs，1881—1959)等人，他们研究的重点是音乐本体研究和乐器分类研究，代表成果都是属于这两个领域的研究，比如《暹罗的音体系及音乐》(斯图普夫，1901)、《乐器分类法》(霍恩博斯特尔、萨克斯，1914)、《乐器史》(萨克斯，1940)等。

比较音乐学是在文化人类学的启发、带动下产生的，当时流行的实证主义哲学，古典进化论、人类地理学理论、文化圈理论、传播论以及博厄斯的历史特殊论和文化价值相对论都对该学科的产生和发展产生了重要的影响。汤亚汀认为："19世纪末成型的比较音乐学，在组织知识、使之系统化方面，按照卢梭的自然科学精神，从两个方面着手：(1)受地质学和生物学启示，以进化论的观点研究音乐的起源与发展，此即历时法；(2)受地理学的启示，用文化圈思想把不同的文化加以归类，此即共时法。这两方面亦即分别用时间的格局或空间的格局来自组织音乐传统的多样性，都是宏观的。微观方面则借助于心理学、声学(或称音响学)、数学、语言学等手段。这样，一个真正具有科学体系和手段的音乐学——比较音乐学学科便通过一批科学家在历史上建立起来了。"③

虽然"比较音乐学"名称在1950年以后已基本不再使用，但它的一些学术思想和方法却影响深远，奠定了音乐人类学学科发展的基础，德、奥也有些学者坚持使用这个名称。

---

① 转引自孟凡玉译，Helen Myers, *Ethnomusicology: An Introduction* 纽约，1992，第4页。

② [美]郑苏：《民族音乐学的学术范畴、理论、方法和目的》，孟凡玉整理，载《中国音乐》，2000年第4期，第19页。

③ 汤亚汀：《音乐人类学》，载王耀华、乔建中主编《音乐学概论》，高等教育出版社，2005，第263页。

二、音乐民俗学(Musical Folklore)

音乐民俗学主要源自东欧的匈牙利等国。20世纪第一次世界大战以后，以匈牙利的巴托克(Bela Bartork，1881—1945)和罗马尼亚的布勒伊洛尤(Constantin Brailoiu，1893—1951)为代表的东欧学者，为摆脱德奥音乐的主宰，开展了对本国民间音乐的大规模搜集与研究工作，记录了大量的民歌，他们“结合了比较音乐学‘柏林学派’和传统的民间音乐研究的原则，也受到德奥传播学派的影响。他们除了大量收集记录民间音乐外，也注意田野工作的理论和方法论问题以及文献资料的概括体系。音乐进化、音乐起源、民族／民间音乐传统的重建等，都是最受关注的问题”。① 为“民族乐派”的发展提供了支持，也对民族音乐学的发展做出了贡献。解放后，由于政治方面的原因，同属社会主义阵营的东欧国家的这一传统对我国的民族音乐研究曾经产生巨大、深远的影响。至于民俗学对音乐人类学(民族音乐学)的重要意义，郑苏曾有过这样的表述：“对搞民族音乐学的人来讲搞的就是音乐民俗学、音乐民俗志……民俗学是民族音乐学的‘脊梁骨’，没有民俗学就没有民族音乐学”。②

三、民族音乐学(Ethnomusicology)

民族音乐学传统是由荷兰学者孔斯特(Jaap Kunst，1891—1960)确立起来的。1950年，孔斯特发表著作《音乐学——民族音乐学性质的研究，它的问题、方法及其代表性特点》(*Musicologica: A study of the Nature of Ethno-musicology, Its Problems, Methods, and Representative Personalities*)，1959年第三版时去掉连字符，改名Ethnomusicology，确立“民族音乐学”名称③。坚持这一研究传统的学者多是音乐家出身的学者，十分重视音乐本体的研究，把研究的重点放在音乐学上，他们主动吸收民族学、人类学等相关学科成果，立足于音乐学，以民族学作为研究的辅助。比如胡德(Mantle Hood，1918—)就非常强调音乐研究的重要性，对研究者提出了较高的音乐能力要求，他所提出的“双重音乐能力”(bi- musicality)在该学科中影响巨大。按照胡德的理想，研究者应该能够掌握被研究对象的音乐技能，用他们的乐感去体悟音乐、表现音乐，这样才能从自己的乐感“偏见”中解脱出来。

胡德的学术思想与孔斯特有着很深的渊源，也和美国另一位民族音乐学大师查尔斯·西格(Charles Seeger，1886—1979)的学术主张有着密切的关系。美国著名音乐人类学家安东尼·西格(Anthony Seeger)也持有类似的观点，他说：“梅里亚姆要建立的是‘音乐人类学’(Anthropology of Music)，我认为应该是‘音乐的人类

---

① 汤亚汀：《音乐人类学》，载王耀华、乔建中主编《音乐学概论》，高等教育出版社，2005，第263页。

② [美]郑苏：《民族音乐学的学术范畴、理论、方法和目的》，孟凡玉整理，载《中国音乐》，2000年第4期，第21页。

③ 参阅《音乐词典词条汇辑·民族音乐学》，人民音乐出版社，1988，第49页。

学'(Musical Anthropology)"①。

四、音乐人类学

"音乐人类学"是美国音乐人类学家梅里亚姆(Alan P. Merriam,1923—1980)在他1964年出版的著作《音乐人类学》(The Anthropology of Music)中提出来的。他出于对音乐研究中文化解释肤浅的不满,"试图填补民族音乐学中的这一空白;提供研究作为人类学行为的音乐的理论框架;说明来自人类学并有助于音乐学的几种行为过程,增加对行为研究的知识"②。受英国人类学家马林诺夫斯基的功能主义理论影响,他在《音乐人类学》中提出音乐具有情绪、审美、娱乐、传播、象征、身体反应、社会控制、服务与社会制度和宗教仪式、文化延续、社会整合十大功能,他所提出的一些命题,如音乐人类学是"文化中的音乐研究"(the study of music in culture)和"作为文化的音乐研究"(the study of music as culture),以及他所创立的"声音——概念——行为"研究模式,都已成为音乐人类学研究的经典。

音乐人类学研究广泛吸收了人类学各个学派的理论与学说,成为人类学、音乐学研究的一门重要学科,发展迅速,是最具活力的学科之一。近年来,音乐人类学研究还出现了一些较新研究趋势:学科新拓展——要求用研究非西方体系的方法来研究西方艺术音乐;流行音乐研究;城市音乐研究;少数族裔音乐研究;特殊群体音乐研究;音乐变化研究;西方影响研究;媒体影响研究;文化边缘残余研究等。民族志的方法、统计学方法、重复研究、符号学、语言学、结构主义理论也得到更为广泛的应用。③

以上不同的研究理念有的有前后取代关系,比如,1950年孔斯特提出Ethnomusicology之后,基本上取代了Comparative Musicology。但更多的情况是多种理念并存,比如,德奥的有些学者至今仍然坚持使用原来的"比较音乐学"名称,音乐人类学(Anthropology of Music)与民族音乐学(Ethnomusicology)也长期并存、并行发展,并且代表了以人类学为重点和以音乐学为重点的两个不同的音乐人类学研究流派。

三、音乐人类学的基本理论与方法

一、音乐人类学研究对人类学理论和方法的借鉴

音乐人类学是人类学在音乐研究领域中的特殊应用,因而,它的基本理论、基

---

① [美]安东尼·西格:《音乐和舞蹈人类学:关于表演人类学的研究》(*Anthropology of Music and Dance: Toward A Performative Anthropology*),孟凡玉整理,载《天津音乐学院学报》,2005年第2期,第62页。

② 汤亚汀:《音乐人类学》,载王耀华、乔建中主编《音乐学概论》,高等教育出版社,2005,第266页。

③ 参阅内特尔:《民族音乐学新方向》(*Recent Directions in Ethnomusicology*),载海伦·迈尔(Helen Myers)*Ethnomusicology: An Introduction*,纽约,1992, p375—400。

本方法也主要是源于人类学的理论和方法。

从基本理论角度来看，音乐人类学的发展是和人类学理论的发展密切相关的，人类学的理论成果、思想更新在音乐研究领域都会有所体现。比如，在古典进化论应用到文化人类学研究领域并占据主导地位的时期，单线进化论思想在早期的比较音乐学研究中同样留下了深深的烙印，当时的音乐学研究深受"欧洲音乐中心论"的影响，把世界各地的音乐文化当作向欧洲音乐模式进化链条中的某一个历史阶段的思想影响极为深远。其后，文化人类学的每一次理论更新都会在音乐人类学研究中得到体现，传播论、历史特殊论、社会学派、功能主义、新进化论、结构主义、阐释学、符号学、生态学等等，各种人类学理论也都在音乐人类学研究中各自留下了自己的印记。尤其是"文化价值相对论"，早已成为音乐人类学评价研究对象价值的基本准则。音乐文化圈、音乐文化区、音乐文化层、音乐传播、音乐生态、音乐的象征、音乐的隐喻等等一系列音乐人类学研究命题都是深受人类学理论研究影响的结果。

从研究方法角度来看，音乐人类学研究方法从利用殖民者、传教士、商人、旅行家等从殖民地采集来的"音乐标本"展开的所谓"扶手椅"式的研究，发展到以扎实、规范的"田野工作"(field work)为基础的研究，参与观察(participant observation)、民族志(ethnography)、深描(thick description)、主位(emic)、客位(etic)等人类学研究方法都被音乐人类学吸收、采用，成为音乐人类学研究的重要工具。这个历程和整个人类学研究也是同步发展的。对此，美国华裔音乐人类学家郑苏说：

> 民族音乐学有一个可耻的起源，是和殖民主义直接联系在一起的。19世纪后期，欧洲殖民统治者一方面扩张殖民地，一方面对殖民地的文化感兴趣。音乐作为文化的一部分引起了欧洲殖民者的兴趣，殖民者就像采集植物标本一样采集音乐标本，当时主要是采集非洲的音乐标本。这些从所谓的原始的、未开化的、野蛮的民族采来的音乐标本都放在维也纳的音响档案馆里，然后做音乐分析。当时叫做"比较音乐学"，目的是对采来标本进行比较，只对音乐的形态、音乐的音响，音乐的进行方式及传播模式感兴趣，社会问题、人文问题都是毫不相干的事情。这样的学者被称为"扶手椅上的音乐学家"。随后，欧洲和美国发展成两个不同的传统，欧洲基本上还是把民族音乐学当作系统音乐学的一部分，美国从博厄斯(Franz Boas)开始非常强调人类学，对非西方艺术音乐的研究受人类学的影响非常大。①

音乐人类学具有"音乐学"和"人类学"的双重属性，也正因为此，音乐人类学的

---

① [美]郑苏：《民族音乐学的学术范畴、理论、方法和目的》，孟凡玉整理，载《中国音乐》，2000年第4期，第19页。

研究也在“音乐学”和“人类学”两极之间摇摆，有的学者的研究更靠近音乐学，有的学者则更靠近人类学，形成了不同的研究流派，也不时出现一些争吵。20世纪60年代，美国的两大音乐人类学阵营就有过一番激烈的争论，“60年代很重要的一点是曼托·胡德（Mantle Hood）和阿兰·梅里亚姆（Alan Merriam）两大派的争吵。胡德提出了民族音乐学家应具有双重音乐能力，认为只有了解音乐，能够演奏、演唱这个音乐，才能够做这个音乐的学问；梅里亚姆强调的是从人类学的观点对音乐进行科学的研究”。①

事实上，经过长时间的争论与磨合，不同源头的研究理念互相吸收，以上这些传统已被融会贯通在当代学者具体的音乐人类学研究当中。就像薛艺兵先生所说：“70年代，两大阵营才不再争论民族音乐学更应该侧重文化还是音乐的问题，而应该两方面并重。很多有成就的学者，都是从文化中去理解和解释音乐；从音乐中去发现和阐释文化”。②

二、音乐人类学研究的特殊理论和方法

音乐人类学一方面是人类学的一个分支，另一方面又为人类学的发展提供活力，成为一个相对独立的、富有特色的研究领域。事实上，音乐人类学在借鉴整个人类学的理论和方法的同时，为了适应独特对象的研究工作，探索了很多独特的研究理论和研究方法。美国音乐人类学家安东尼·西格（Anthony Seeger）认为音乐人类学研究不应成为人类学的附庸，而是应该、也可以成为人类学最具特色、无可替代的组成部分之一。他说：

> 梅里亚姆要建立的是“音乐人类学”（Anthropology of Music），我认为应该是“音乐的人类学”（Musical Anthropology），梅里亚姆认为研究音乐应该使用人类学的方法，我认为音乐和舞蹈可以教给人类学一些方法，充实人类学的研究。“音乐的人类学”不是照搬50、60年代成熟的一套人类学方法，而是首先从活着的音乐和舞蹈的特性出发，具有音乐舞蹈本身的特点……在中国，我认为艺术研究可以教给社会研究更多的东西。③

笔者认为，与整个人类学相比，音乐人类学理论和方法的特殊性体现在以下几

---

① ［美］郑苏：《民族音乐学的学术范畴、理论、方法和目的》，孟凡玉整理，载《中国音乐》，2000年第4期。

② 薛艺兵：《民族音乐学的终极目的是什么》，载《中国音乐》，2005年第1期，第48页。

③ ［美］安东尼·西格：《音乐和舞蹈人类学：关于表演人类学的研究》（*Anthropology of Music and Dance : Toward a Performative Anthropology*），孟凡玉整理，载《天津音乐学院学报》，2005年第2期，第62页。

个方面：

1. 研究对象

首先，音乐人类学研究的核心对象是一种非常特殊的艺术。作为人类精神生活中最具代表性的文化成果，音乐具有高度的抽象性，用时下的观念看，音乐是“人类口头与非物质文化遗产”的突出代表。音乐是时间的艺术，它在特定的时间段中展开，稍纵即逝，不可重复。音乐是抽象的艺术，从某种程度来讲，“音乐”本体自身永远都是“非物质”的，我们能看得见的乐器、乐谱、磁带、唱片都不是“音乐”，而是音乐某种形式的载体。音乐的这些特点，使得音乐人类学研究具有了自身的特殊性，是一项极富挑战性的工作。

2. 音乐采集

从采集的角度来说，一方面，研究者的音乐采集能力和水平受到研究者自身专业水准的制约，没有经过长期专门的业务训练，甚至连基本的音乐识别能力都不具备的人，无法涉足音乐的采集工作。另一方面，由于音乐的特殊性，储存音乐本体需要特殊的手段，受到科技水平的极大制约。事实上，自1877年美国科学家托马斯•爱迪生发明留声机之后，对非西方音乐的科学采集才成为可能。此后，随着录音技术的不断进步，音乐采集也从蜡筒录音、钢丝录音、磁带录音，发展到数字化录音，音乐人类学研究的音乐采集能力越来越强。再者，由于音乐表演的特殊性，受环境的制约，每一次的表演都会有所不同，在什么样的条件下采集音乐，也成为音乐人类学研究中一个无法回避的难点。比如，在嘈杂的现场采集的音乐质量可能会极差，但是，在人为布置的环境中采集的音乐作为研究对象的有效性又值得怀疑。此外，被采访对象换了一个演唱环境可能变得不会唱了或者时断时续唱走样了，这也是极易出现的情况。与一般人类学学科的资料采集、访谈不同，音乐演唱、演奏的过程、状态对成果的影响至关重要，一次具体的“音乐发言”不仅是研究材料，还将成为一个被欣赏的美感对象。每一次“音乐发言”过程中的音高、节奏、音色、音量、速度、连贯性等等，都是音乐中具有决定意义的重要因素，这些都会对音乐人类学研究产生重大影响。

3. 音乐描述

从描述方面来说，由于音乐的高度抽象性，描述音乐是非常有难度的。所以，如何描述音乐是许多音乐人类学家不断探索的重要问题，并且至今也没有找到一个完全令人满意的描述方法。

音乐描述，主要是对音乐本体形态的描述。最基本的手段仍然是各种记谱，尽管目前世界各种记谱法都有极大的局限，但由于阅读的习惯，记谱仍是进行音乐描述的最基本手段。目前，较为通用的记谱法是五线谱。简谱、我国传统的工尺谱、古琴减字谱也在一定的范围里使用着。其他还有中国古代的律吕谱、曲线谱(道教的步虚谱)、央移谱(西藏)、方格谱(朝鲜)、纽姆谱(欧洲古代)等等，都是描述音乐

的谱式。

西格(C. Seeger)曾把各种记谱法分成"规约性"记谱和"描写性"记谱两类。"规约性"的记谱,是一种"说明某一首特定乐曲应该发出何种声音的大纲","在这种乐谱里,乐曲中各音之正确的音高或节奏被认为是演奏者已知的事物,要不就将这些事物留待读谱者自己去决定";而"描写性"的记谱,则是一种"关于某一特定的乐曲实际发出了何种声音的报告",它告诉读者某次"音乐发言"事实上发出了什么声音,以及这些声音的特征和细节。①

这些谱式在记录、传递音乐信息方面有详有略,区别很大。但是,没有哪一种乐谱是没有缺陷的理想记谱方式。同时,乐谱复杂的编码、转码规则,使得解读乐谱需要熟悉该体系,需要较高的相关修养,从而使不懂该乐谱规则的人面对乐谱如同面对"天书",即便是训练有素的职业音乐家,面对生疏的乐谱也无法顺利实现的音乐解码。

以五线谱为例,这是一种通常被认为"最先进"的记谱法,其实它也存在许多自身难以克服的缺陷。对此,我国学者沈洽先生说:

只要对世界上多种音乐风格哪怕稍有了解者都会发现,其中有许多风格类型,如汉族音乐、日本音乐、朝鲜音乐、印度音乐、阿拉伯音乐等等,由于与西方音乐具有不同的律制、不同的音过程样式(如"音腔"式)和不同律动体系(如各种非均分律动),因而根本无法借用建立在十二平均律基础上的"乐音体系"和"二比一"的音符系统来进行描写②。

为了克服这种困难,一些学者在五线谱的基础上创制了许多附加的符号,比如升、降四分之一音、四分之三音记号等等,但仍然不能彻底解决记录音乐中的所有难题。

除了乐谱,学者们还采用手绘或者机器绘制的图像来描述音乐,例如旋律线图示、频谱图等。比如,20 世纪 70 年代曾发明一种自动记谱仪,后来不断改进,西格的记谱仪 (Melograph)可以同时记录音高、振幅、泛音频谱图像。虽然这种仪器音乐描写的结果看起来客观、准确、详尽,但仪器却不像人耳那样可以有所选择并过滤掉没有意义的细节,自动记谱的结果往往是复杂的细节淹没了有用的信息,而且代价太高,所以难以推广。

1885 年,英国物理学家、数学家、语音学家埃里斯(Alexander John Elliis, 1814—1890)首创对音高测量的音分体系,把八度分成 1200 个单位,使对非西方音乐音阶的客观测量成为可能,使得对世界各民族音乐的音阶的描述走向科学化,意义重大。

洛马克斯(A. Lomax)的"歌唱测音体系"、考林斯基的以计算"单位时间内音

① 沈洽:《民族音乐学研究方法导论(上)》,载《中国音乐学》,1986 年第 1 期,第 69 页。

② 同上。

符流量"的音乐速度测定方法，都是建立在统计学方法基础上的数学的音乐描述方法，是音乐描述方法的可贵探索。

语言叙述的音乐描述方式也是音乐人类学描述音乐的常用方式。这种方式的优点是易于沟通，能够较容易成为大众共享的公共知识，缺点则是语言的描述无论多么精细，总是给人以远离音乐、和音乐有所隔膜的感觉。

总之，音乐描述是音乐人类学研究的有待进一步完善的重要领域，也是音乐人类学独特的研究领域。

4. 音乐与文化背景的关联性阐释

音乐与文化背景的关联是音乐人类学研究中的重要视点，也是一个难点。音乐非常抽象，不仅自身形态看不见、摸不着，其意义也常常是扑朔迷离、难以确定。自身的意义尚难确定，它和整个文化之间的联系就更加隐晦，常常以非常曲折的隐喻方式体现出来，有时又是非常隐蔽、难以发现的。同时，正是因为音乐意义的不确定性特点，音乐不是一个可以自足的意义体系，单凭音乐自身不能界定音乐意义，必须联系其文化背景，因而，和音乐活动有关的 when(何时，时间)、where(何地，空间，场阈)、who(何人参与，包括观、演双方)、what(表演内容、效果)、how(如何，行为方式)、why(为什么，直接和间接原因)，都成为确定音乐意义的重要参照。这些被称为音乐人类学研究的"六个 W"。

笔者以为，音乐人类学获得较为充分发展的一个重要原因就是由于音乐意义的不确定性而引发的诸多探索。许多音乐人类学学者为了阐释音乐的意义，在试图把音乐和整个文化"网络"的有机联结上作了很多可贵的尝试与探索，对整个人类学研究和音乐学研究有独特贡献。

梅里亚姆(Alan P. Merriam，1923—1980)所提出的"文化中的音乐研究"(the study of music in culture，1964)和"作为文化的音乐研究"(the study of music as culture，1973)，"音乐即文化"(music is culture and what musicians do is society，1975)以及他所创立的"声音——概念——行为"(学界称之为"梅氏三角"，参考下图)研究模式，已成为音乐人类学研究的经典范式。

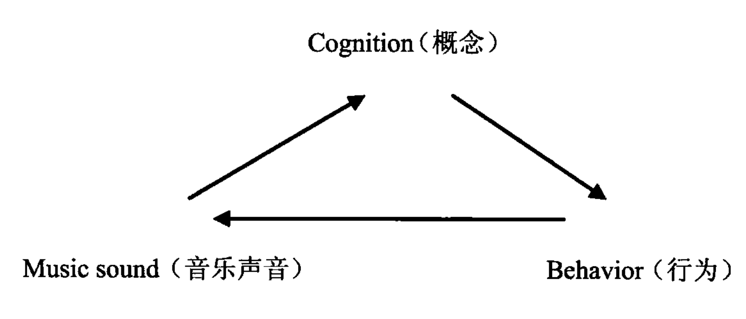


图 1 "梅氏三角"研究模式

在这个模式中，音乐的声音不再是孤立的存在，通过音乐概念、音乐行为的探讨，把音乐和人类社会、思维、行为方式等一系列文化有机结合在一起，对深刻揭示音乐的文化意义具有重要作用，是音乐人类学研究领域影响深远的研究模式。

蒂莫西·赖斯(Timothy Rice)受格尔兹阐释人类学的影响，对"梅氏三角"模式提出修订意见，他所提出的"关于民族音乐学的模式重塑"近年来产生了很大影响。赖斯认为梅氏模式结构上的问题只是一对一的单向关系。因此，他将历史建构、社会维持、个人创造与体验三个维度的关系修改为相互作用 affecting 与相互反馈 feedback 的双向关系，并列出如下图式[①]

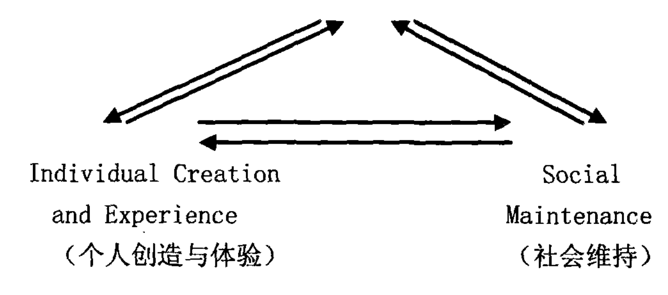


图 2　赖斯"重塑型"研究模式

赖斯强调，在这个模式中，历史建构、社会维持、个人创造与体验每一个角度都包含着"梅氏三角模式"在内，成为可以涵盖"梅氏三角模式"的更为开放的研究模式。

赖斯在该文中还提出民族音乐学应该研究"音乐形成的过程"(formative processes in music)，应回答"人们如何创造音乐？或更为确切地说，人们如何历史地结构、社会地保持和个人地创造和体验音乐？"

赖斯修订模式的显著变化一个是强调历史的因素，另一个就是强调个人的作用。把音乐置于一个更为宏阔的文化背景之中，对研究有文字的社会、历史悠久、结构复杂的大型社会中的音乐文化有独到的优势，从而成为近年来影响深远的理论学说，尤其在我国，由于赖斯模式对研究中国历史悠久的音乐文化的独特适切性，引起了我国学者的广泛关注并得以应用。

2003 年，赖斯借鉴人类学研究成果，又提出"音乐体验和民族志中的三维空间"(a three-dimensional space of musical experience and ethnography)的音乐人

---

① Timothy Rice, "Toward the Remodeling of Ethnomusicology", *Ethnomusicology*, 1987/3, p. 480.

类学研究模式，提出“时间”(time)、“空间”(location)、“音乐的隐喻”(musical metaphors)音乐人类学研究视角。[①]

香港学者曹本冶先生在《中国传统民间仪式音乐研究》一书的导论部分“仪式音乐的研究：理论概念与方法”中提出了关于仪式音乐研究的理论框架，认为“对信仰(概念、认知)、仪式行为、仪式中的声音(音乐)三者之间的互动关系的思维，应该是研究仪式音乐的主导理论结构模式”[②]并设计示意图如下：

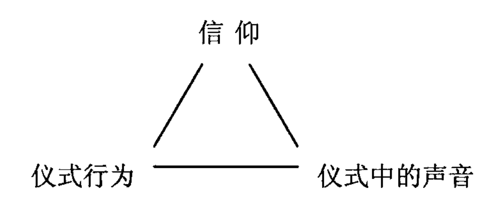


图3 曹本冶仪式音乐研究模式

这是梅里亚姆模式在仪式音乐研究领域的具体应用。同时，曹先生还提出“近——远”、“内——外”、“定——活”三个“两极变量”理论，提出用“仪式的音声环境”(ritual soundscape)看待“仪式音乐”问题，较好地解决“音乐”概念的困扰等许多问题。

这些模式，都是试图把音乐和整个文化网络密切结合的努力和尝试，是阐释音乐意义的独特理论和方法。

四、中国的音乐人类学研究

中国音乐人类学(民族音乐学)的发展，学者一般都是追溯到20世纪初我国的留德学者王光祈，以他1924年完成的论著《东西乐制之比较》为起点。王光祈在留学德国16年间(1920—1936)，全面学习和接受了德国柏林学派比较音乐学学术思想和方法，1924年完成《东西乐制之比较》，相继又完成《东方民族之音乐》、《翻译琴谱之研究》、《中国诗词曲之轻重律》、《论中国古典歌剧》、《中西音乐之异同》等一系列论著，运用比较音乐学理论取得了一系列引人注目的成果。但是，由于王光祈身居异国，最后又客死他乡，他的著作当时在国内影响甚微，以至于该学科在王光祈之后的几十年中驻足不前。

对于王光祈以后的音乐人类学，有的学者认为从王光祈开始我国的音乐人类

① Timothy Rice, “Time, Place, and Metaphor in Musical Experience and Ethnography”, *Ethnomusicology* 47(2), 2003, p151—179.

② 曹本冶主编：《中国传统民间仪式音乐研究》(西北卷)，云南人民出版社，2003，第14页。

学(民族音乐学)经历了"比较音乐学"时期(1924年—1939年延安鲁迅艺术学院音乐系起成立"民歌研究会")、"民间音乐研究"时期(1939年—1950年中央音乐学院成立"民族音乐研究部")、"民族音乐理论"时期(1950年—1980年南京艺术学院举办"全国第一次民族音乐学学术研讨会")、"民族音乐学"时期(1980年"南京会议"以后)四个发展阶段①。有的学者在回顾我国民族音乐理论研究思想历程时,提出"两期三段"说,即"初型期"(20世纪初—40年代末)和"转型期"(20世纪50年—20世纪末)两个时期,包括三个阶段:"初型期"阶段(20世纪初—40年代末)和"第一转型期"阶段(20世纪50年代—70年代)、"第二转型期"阶段(20世纪80年代—20世纪末)。②

20世纪80年代以来,音乐人类学(民族音乐学)在我国发展迅速,几乎渗透到了音乐研究的所有领域。目前,从总体上看,我国的音乐人类学研究可以分为音乐人类学经典译介、理论研究和应用研究三个方面。其中,理论研究可以分为方法论研究、学科概论两个方面;应用研究可以分为中国音乐文化研究、外国音乐文化研究、跨国音乐文化比较研究三种类型。分类简明示意图如下:

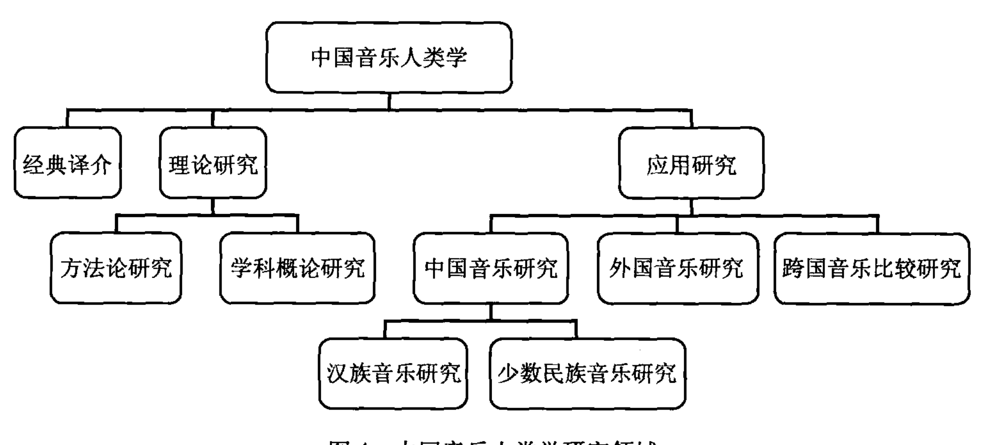


图4 中国音乐人类学研究领域

在这些研究领域中,不乏一些有突出贡献的学者,也出现了许多重要的研究成果。从总体来看,在研究对象方面,我国的音乐人类学具有以自我文化为主体的研究特点。这与西方音乐人类学以异文化为主导的研究主流不同。必须指出的是,尽管看起来我们是研究自己国家、自我民族的音乐,但由于多数研究者所接受的音乐教育属于西方音乐体系,存在比较严重的乐感"异化"现象,在进入自我民族的音

① 参阅沈洽:《民族音乐学在中国》,载《中国音乐学》,1996年第3期,第5—22页。

② 伍国栋:《20世纪中国民族音乐理论研究学术思想的转型》,载《音乐研究》,2001年第1期,第43—52页。

乐研究领域时也会遇到文化冲突与不适问题，事实上也多少带有一点异文化研究的意味。

最后，再赘述几句学科名称问题。笔者理解，虽然理论上，或者说在本学科专业学者眼里这二者基本是等同的，但是，由于中文名称“民族音乐学”多少有些暧昧，事实上存在着正解和“误解”，可以构成“民族音乐学”、“民族音乐／学”、“民族／音乐学”多种理解方式，“民族”二字也有“汉族”、“少数民族”、“中华民族”、“世界各民族”等多层次的匹配理解，因而更具包容力。至今，“民族音乐学”是“研究民族音乐的学问”，这一经典“误解”，因为这样理解的人太多，恐怕也应该算是一种理解方式了。而“音乐人类学”概念相对而言比较清楚，比较准确地界定了学科的基本方法(人类学)和研究的核心对象(音乐)较少误解。但是，因为种种原因，最正确的名称却不一定是最适用的名称。同时，这两个名称细究起来还有些许细微的差别，称“音乐人类学”更注重人类学方法，称“民族音乐学”则是音乐学和人类学并重。因此，鉴于中国音乐学界的研究现状、发展历史以及名称本身所体现的细微差异，这种多种名称并存的情况，估计会在一个较长的时间内延续下去。

(原载《民族艺术》，2007 年第 3 期)

重提“民族音乐”及其学科名称问题

董维松

“民族音乐”这个提法，中国人太熟悉了。而且差不多也都知道它的含义和指向是什么。上至国家领导人，下至普通老百姓都经常把这个词挂在口头上。温家宝总理在给中国音乐学院建院40周年的信中就说:“民族音乐需要在传统的基础上，发扬光大走向世界。”①中国音乐学院办学宗旨，从周总理指示成立中国音乐学院直到今天，在办学方针上都是明文写着“要构建民族音乐的教学体系”。当初周总理要办中国音乐学院的原意，也是要给“民族音乐”有一个独立发展的空间，觉得在当时的中央音乐学院这个西方音乐氛围很浓的学府内，民族音乐很容易被轻视，因而再成立一个专门学习和发展民族音乐的学院，是非常必要的。当一旦民族音乐发展壮大起来之后，还可以再把“两院”合起来，叫做“先分后合，殊途同归”。所以当时把在中央音乐学院所有搞民族音乐专业的师生(器乐、声乐、作曲、理论)都归人了中国音乐学院。大家来时无不兴高采烈。那时，又正值“三化”(“三化”是周总理明确提出来的，要求音乐要“革命化、民族化、群众化”)讨论高潮之际。中国音乐学院在安波、马可等一批资深的有威望的民族音乐理论家的领导下，全院上下认识一致，心气十足掀起了学习民族、民间音乐的高潮。把民间艺人(曲艺的、戏曲的、民歌的、器乐的……)都请进来，向他(她)们学习，搞的是红红火火热气腾腾。从那时起直到今天，任何一届领导在他们的言谈、讲话中，都是说:中国音乐学院主要是搞“民族音乐”的。在形成的文件中，“民族音乐”这个词出现的频率也最多。足见“民族音乐”的概念，已经深深地扎根在中国人的心中了。

---

① 温总理给金铁霖院长的复信。

“民族音乐”一词，早在20世纪20年代(1925)，王光祈就在他的专著中写了《东方民族之音乐》一书[①]；1940年代，沈知白先生写了《民间音乐与民族音乐的建立》[②]一文；建国后各艺术音乐院校都先后开设了“民族、民间音乐课”。在北京成立了“中央音乐学院民族音乐研究所”。贺绿汀先生在1956年又写了《民族音乐问题》[③]一文，他在文中提出了“民族音乐形成的历史过程以及继承民族音乐的意义”。上海音乐学院也专门成立了“民族音乐理论系”；各院校担任民族、民间音乐课的老师都归属于“民族音乐教研室”。最重要的一件事就是：从1960—1962年期间，由中央音乐学院民族音乐研究所，组织了全国各地六十余位从事民族音乐教学、研究及整理工作的专家，进行《民族音乐概论》编纂工作。成书后于1964年由音乐出版社出版。成为民族音乐学习者和教学、研究者们参考的一部重要著作。[④]

但是，从20世纪80年代开始，事情发生了变化。南京艺术学院在一批热心并热爱“民族音乐学”的师生们的倡导下，召开了首届“全国民族音乐学学术讨论会”。这时，所有与会人员(除倡议发起者外)都并不了解(起码我是)“民族音乐学”与“民族音乐理论”有什么不同，改革开放了嘛！要和国际上接轨了嘛！把“理论”提升为“学”，也是符合时代潮流的一件事。是啊，很多学科都称“学”，为什么民族音乐研究就不可以称“学”呢？所以，很多人认为“民族音乐学”和“民族音乐理论”是一回事，只是不同的叫法而已。连资深的音乐理论家、任职多年的音协主席吕骥同志都说：“只要是研究民族音乐的学问都属于民族音乐学。”[⑤]他这个说法，在我们当时听来完全符合中国汉语的语法逻辑，无可非议。可不是吗？“数学”是研究数理逻辑的学问；“物理学”是“研究物质的结构以及自然界各基本组分间的相互作用等根本问题”的学问；“社会人类学”是“研究人类社会的行为、信仰、习惯和社会组织的”学问的学科[⑥]等等不一而足。总之一句话，××学就是研究×学问的学科，这不是很合乎逻辑的吗？为什么“民族音乐学”就不能是研究民族音乐的学问的学科呢？然而不对了。人家说：“民族音乐学”是民族学的音乐学，并不是“民族音乐之学”。在英文中叫“Ethnomusicology”。据说在英语语系中，就没有与“民族音乐”这句话相对应的词。从此以后，“民族音乐”一词，在学科名分下便没有了它的位置。连1984年出版的《中国音乐辞典》和1989年出版的《中国大百科全书·音乐舞蹈卷》，都没有收“民族音乐”这一词条。那么，“民族音乐理论”呢？这时也被人说得一无是处，不得不抛弃了。“民族音乐”成了

---

① 王光祈：《东方民族之音乐》，音乐出版社，1958。

② 着重号为笔者加，以下凡是引文中的着重号皆如此，不另注。

③ 贺绿汀：《民族音乐问题——在中国音乐家协会第二次理事会(扩大)会议上的发言》，载《人民音乐》，1956第9期。

④ 乔建中：《国乐今说》，上海音乐学院出版社，2005，第4、6、11、24页。

⑤ 《民族音乐论文集》，载《中国音乐》，1981年增刊，第3页。

⑥ 《简明不列颠百科全书》，中国大百科全书出版社，1985。

无家可归的“流浪儿”。所有从事民族音乐教学和研究的人，都被说成是“你们是搞民族音乐学的人”了。不仅非专业人士这么说，有些专业人士也这么说。这可能是因为“民族音乐学”自从从国外引进后叫了二十多年，已经叫惯了，人们依然把它看成是研究民族音乐的学问。同时它又是国际上通用的学科名称，所以这么叫也是很自然的了。可是这往往让人们听起来（起码让我）很尴尬。承认是也不是，不承认是也不是。因为像我这样主要研究中国传统（民族）音乐学的人，是不被“民族音乐学”所承认的。另外，按现在一些人对“民族音乐学”的说法和实际作法来看，我自己也不想承认我是搞民族音乐学的人。由于“民族音乐”在学科中没有了地位，现在提倡的“民族音乐学”又觉得不完全适合研究中国民族音乐的实际，故我近年来提出了以“中国传统音乐学”的学科名称替代了原来的“民族音乐理论”。当然，民族音乐不仅包含了“传统的民族音乐”，也包含了“现代的民族音乐”，即专业作曲家创作的具有强烈民族风格的音乐作品。如民族歌剧《白毛女》、《王贵与李香香》、《小二黑结婚》直至当前的《党的女儿》、《野火春风斗古城》等；器乐曲从刘天华的十大名曲到当代的二胡曲《豫北叙事曲》、《三门峡畅想曲》、《长城随想》二胡协奏曲、《梁祝》小提琴协奏曲等；歌曲如《看见你们格外亲》、《老房东查铺》、《马儿啊，你慢些走》、《长征组歌》大合唱等等，不胜枚举。这些作品都应属于“民族音乐”范围之内，为了和传统民族音乐相区别，叫做“现代”民族音乐。这些，都应成为民族音乐研究家们的研究对象。另外，音乐院校内都建立了“民族器乐系”、“民族声乐”专业。这些系和专业除了表演“传统”作品外，大部分还是表演“现代”民族音乐作品。所以现在说的“民族音乐”，应是指“传统民族音乐”和“现代民族音乐”这两部分。

说了半天“民族音乐”的学科归属问题究竟是什么呢？

首先，如果说“民族音乐”是包含了以上说的两个部分，那么它的学科名称仍可叫“民族音乐理论”。有人说，过去的民族音乐理论是“强调为创作服务”的。第一，至今为止，笔者尚未见到有人明确提出这一“口号”。虽然个别研究家（如于会泳）在研究民族音乐时，也提出过把研究的成果和规律、技法等应用在传统音乐的创腔中和专业作曲家创作时的“借鉴”。但他的研究成果对于从学术上认识和了解民族音乐的规律性方面也是大有裨益的。在吕骥于 1941 年为延安“鲁艺”民间音乐研究会写就、并于 1982 年修改、1987 年完稿后于 2004 年 12 月正式发表的《中国民间音乐研究提纲》中，专门有一节讲“研究中国民间音乐目的”。他说：“我们研究中国民间音乐主要的目的应该是了解现在中国各民族、各地区流行的各种民间音乐的状况，进而研究其内容与形式的关系、演变过程的历史，从而获得关于中国民间音乐的一些规律性的知识，以为接受中国民间音乐优秀遗产，建设我国社会主义民主的新音乐的参考。”①多年来从事这一研究的人，都在努力使民族音乐有自己的

① 吕骥：《中国传统音乐研究》，中央音乐学院出版社，2004，第 61 页。

理论体系。实际上这方面的成果也很显著，如前文提到的《民族音乐概论》以及后来于会泳的《腔词关系研究》；李西安、军驰合著的《中国民族曲式》；近年来李吉提撰写的《中国音乐结构分析概论》的第一、二部分等等。当然，我们还需要更加努力使这一学科更加完善。第二：民族音乐理论研究的成果，或者是作曲家自己在深入学习和研究民族、民间音乐中，感知到了民族、民间音乐的魅力，学到了它的精髓和技法，如旋律的、节奏的、结构的等等方面，用于创作中，使他们的作品更具有民族风格，更加受中国老百姓的喜爱，这又有什么不好呢？何况我们研究民族音乐的目的，不就是为了中华民族音乐文化更加繁荣发展，使它"发扬光大、走向世界"吗？这其中繁荣创作就是一个重要的方面，因此，我们并不一概反对民族音乐研究的成果可以为创作服务。当然，"民族音乐理论"也不能像有人说的只是为了"建立中国特有的作曲技术理论体系"。如那样，那可真的是"只为创作服务了"。它也应该是从"历史的、文化的、形态的"等多种角度来进行综合的研究，以建立中国自己的音乐理论体系。

其次，最近看到沈洽先生在对他的"采访录"中提到"民族音乐学"时说："'民族音乐学'，也可以把它叫'文化人类学的音乐学'。"①这么多年来，我这是第一次听他这么说。不过，这的确是所谓"民族音乐学"本来的含义，即它基本上是属于文化人类学研究的性质。[美]巴·克拉德说："民族音乐学尽管具有音乐学明显特征，却是和民族学最为接近。"②从现有的研究成果看，重点都在"文化"上。而研究"文化"是民族学家、"文化人类学家"追求的目标。有一次我在音乐研究所听一位民族学家讲座时说："我们研究的是什么？是文化。"据我所知，现在上海音乐学院在招收博士研究生时，把这一专业称作"音乐人类学"。并成立了一个"音乐人类学E-研究院"。据杜亚雄先生讲，国际上(特别是西方)也在讨论这一名称问题。他说："国际学术界一直有人对ethnomusicology这个学科名称不满意，所以不少学者用其他名称来代替它……在英语国家的民族音乐学界掀起了改变学科名称的讨论……有人说改为'cultural musicology'(可以译为'文化音乐学'或'音乐文化学')更好……此后有很多人开始用'cultural musicology'来替代ethnomusicology这一名称。"③前引沈洽先生在"访谈录"中说叫"文化人类学的音乐学"。为什么他把"音乐学"放在后面呢？他的意思也是把"音乐学"作为侧重点。所以我的意见，就按西方人正在或可能使用的"文化音乐学"(cultural musicology)吧！如果真是如此，那好，就把"民族音乐学"这个学科名称"让位"给研究民族音乐的人吧！正像吕骥先生说的那样，让它成为"研究民族音乐的学问的学科"。《中国大百科全书·

---

① 载中国音乐学院团委主办的内刊《丝竹》，2007年第4期，第8页"对沈洽的访谈录"。

② 《音乐典词条汇辑·民族音乐学》，人民音乐出版社，1989。

③ 杜亚雄：《欲澄清学术理念，先搞清术语概念》，载《中国音乐》，2006年第3期。

音乐舞蹈卷》中对《音乐民族学》(原文仍是 ethnomusicology)词条的释文是:"调查研究不同社会制度、不同发展水平的各国、各地区的民族音乐,从中找出与音乐有关的诸种规律的科学。"①中国人是智慧的,我们能够从实际出发而不是仅从"名词"出发来阐释与我国实际相符合的外来用语,又不失原词语的基本内含。因此,可以说"民族音乐学"也是研究我国各民族、各地区的民族音乐……诸种规律的科学。

"民族音乐学"是从日本引进来的,学科的名称也是沿用了日语中这五个汉字(我看就是这五个汉字惹的"祸",把我们的思想和认识都搞混了,搞乱了)。而且"民族音乐"这个词在他们的语词中就有。《日本国语大辞典》中,对"民族音乐"词条的释文作如下记述:"民族音乐产生发展于某一民族中,由这一民族固有的乐器演奏,具有独特的旋律、节拍、艺术性很高的音乐总称。"②日本音乐学家山口修最早从西方(美国)把这一学科引进日本。他在 1972 年发表在日本《音乐艺术》10 月号上的一篇文章,题目就叫《民族音乐和民族音乐学》。③其中谈到了:"民族音乐学是认识民族音乐的各种方法中的一种,即学术性的认识方法。"我理解这句话的意思就是:以民族音乐学的学术研究方法来认识民族音乐。这和吕骥先生说的意思基本上是一致的。至于认识"民族音乐"的哪些方面,那就另当别论了。在这篇文章中他首先对"民族音乐"进行了详细的论述,并给出了他的定义。而介绍到中国来的第一篇所谓"民族音乐学"的文章,就是山口修的这一篇,是由江明惇翻译(罗传开校),首次在国内公开发表在 1980 年 6 月 15 日出版的《音乐译文》上。另外,在这篇文章中还谈到了民族音乐学与"民族音乐理论"的关系,以及音乐创作和民族音乐学的关系等。我提到这些,是觉得我们的学人是不是应该再深思一下呢?为什么日本学者把"ethnomusicology"这一"外来语",不用日语中的"片假名"来直接拼读(这是他们通常的做法),而是用日语中的"汉字"来译成"民族音乐学",并以"音读"的"读法"来读呢?④

再次:或者再变通一下,称"中国民族音乐学"是否可以呢?曾有文章称杨荫浏先生是"国际知名的中国民族音乐学家"。⑤说明早已经有人提出了"中国民族音乐学"这一名称了。最近,看到有一个网站的名称,就叫"中国民族音乐学网"。我以为,加上"中国"二字,也免得一提"民族音乐学",可能会使一些人很自然地回到了

---

① 《中国大百科全书·音乐舞蹈卷》,中国大百科全书出版社,1989,第 808 页。

② 董燕:《日本国语大辞典》,1985,第 1418 页。

③ 董维松、沈洽:《民族音乐学译文集》,中国文联出版公司,1985,第 285、279 页。

④ 对日语中的"汉字",有"音读"和"训读"两种读法。"音读",即按汉语原来的发音,而使其发音构成日语单词的一部分。"训读",即用一个适当的日语单词或词素表达中国人对字义的理解。(参照《简明不列颠百科全书》有关词条。)

⑤ 黄翔鹏:《传统是一条河流》,人民音乐出版社,1990,第 161 页。

原来对这一学科的思维定式上去。

以上讲的是针对"民族音乐"涵盖上面说的两大部分而言的。

最后，当然专门以研究"中国传统音乐"为主要对象的研究家，仍把这一学科称作"中国传统音乐学"。我这里再次重申："中国传统音乐学是以历史的、文化的、形态的综合研究，以形态研究为侧重点的一门学科。"而文化是把它与音乐本体紧密相关的那些部分、即所谓"音乐周围的文化脉络"(曼德尔·胡德语)纳入进来。这就是我对中国传统音乐学研究内容(或者叫着重点)的一个基本观点。

(原载《中国音乐》,2008 年第 2 期)

音乐人类学的中国实践与经验的反思和发展构想[①]

(选辑)[②]

洛 秦

一、总结和反思音乐人类学的中国实践

音乐人类学的中国实践在很大程度上一方面与中国传统音乐研究的发展密切相连，另一方面也受到 ethnomusicology 理论与方法传入中国所带来的重要影响，以及与中国社会改革开放及其在意识形态方面的变化有着千丝万缕的联系。

从 20 世纪前后的大格局来讲，20 世纪是中国传统音乐研究的转型阶段。20 世纪之前，中国传统音乐是中华民族音乐文化的全部，体现为戏曲、说唱、歌舞、民间歌曲、传统器乐合奏、民间乐社，以及仪式信仰音乐活动等。20 世纪开始，中国音乐的格局开始了变化，传统与现代、中国与西方、民间与城市、流行与经典等社会文化大环境的影响下，音乐形式和内容都发生了深刻的转型，随之而产生的中国传统音乐研究的特征体现为以下几个阶段：

---

① 本文雏形为 2006 年底参加中国艺术人类学学会成立大会上的主题发言稿《音乐人类学在中国的建设和发展》，在此基础上进行了较大程度的改写，不仅对西方音乐人类学的发展历程的叙述进行重新整理，并且较大篇幅增加了 20 世纪晚期的叙述，特别是对这一时期进行了总结和分析。同时也对第二部分“中国实践”的反思和总结作了较大程度的调整和补充。并且增加了第四部分，在进一步思考、梳理和归纳了“中国实践”的深入化、“本土化”，或者说是“中国经验”的探索基础上，围绕音乐人类学 E-研究院的学科建设规划，总结并提出了上海音乐历史和文化研究的实践及其思考。

② 全文发表于《音乐艺术》2009 年第 1 和 2 期，鉴于篇幅过长，在此选辑其中第二、三部分的内容。

一、西方视角返观中国传统音乐的价值

萧友梅、王光祈为代表，本着热爱民族音乐文化，但从西方视角返回来审视中国传统音乐文化的价值与意义，这也是音乐人类学的中国实践的萌芽。

音乐人类学的中国实践的萌芽起始于20世纪初，受“五·四”新文化运动旨在通过西学的引进来改造旧中国的影响。两位重要的新文化运动积极倡导者与中国传统音乐研究紧密相连，其一是音乐教育家、上海音乐学院创始人萧友梅。

萧友梅早年留学日本，并加入同盟会。之后留学德国，于1916年在德国莱比锡大学以论文《十七世纪之前的中国管弦乐队的历史的发展》获得了博士学位，萧友梅成为了中国在欧洲获得音乐学博士学位的第一人。该论文不仅对尚属于空白的研究领域进行了大量的资料整理，梳理出一条中国传统乐器发展的脉络，而且其撰写此论文的目的非常清楚，希望通过他在欧洲学习获得的比较音乐学的知识，分析出中国传统乐器发展所存在的问题和不足。他论述到，历代皇朝对于音乐的统治和社会动荡的干扰，“保守的伦理学家的排拒”，“根本没有促进音乐学院教育的发展”，以及缺乏先进的音响学、记谱法和复调音乐作曲技术。最后他指出，“中国人民是非常富于音乐性的，中国乐器如果依照欧洲技术加以完善，也是具备继续发展的可能性的”，“我希望将来有一天给中国音乐将会迎来一个发展的新时代，在保留中国情思的前提下获得古乐的新生，这种音乐在中国人民中间已经成为一笔财产而且要永远成为一笔财产。”①

真正意义上中国学者学习西方比较音乐学方法并付诸实践研究的是王光祈。王光祈是一位新文化运动的倡导者。早年与李大钊、曾琦等发起“少年中国学会”，后又在陈独秀、蔡元培、李大钊等支持下创建“工读互助团”。20世纪20年代，王光祈留学德国，先学德文和政治经济学，改学音乐，师从“柏林学派”的重要人物霍恩波斯特尔、萨克斯等著名音乐人类学先驱，深受比较音乐学的影响，1925年在德国撰写了《东方民族之音乐》。王光祈在该著作中向国人介绍了他认为的“世界三大乐系”，即中国、希腊和波斯音乐体系，他通过大量乐律学的数据对此三大乐系进行了比较研究。②这是中国学者第一次使用比较的方法，将中国音乐安放在世界音乐范围中进行审视，其目的不同于“柏林学派”主张“进化”思想，而是期待通过这样的比较研究方法，让国人充分了解中国音乐的特点和与其他民族音乐之间的差别，从而达到振兴中国传统音乐的发展。这样的理念在其于1924年撰写的《东西乐制之研究》的“序言”中阐明得非常清楚，他说：“吾将登昆仑之巅，吹黄钟之律，使中国人固有之音乐血液，重新沸腾。吾将使吾日夜梦想‘少年中国’，灿然涌现于吾人之前。”

---

① 陈聆群：《中国近现代音乐史研究在20世纪》，上海音乐学院出版社，2004，第172—173页。

② 杜亚雄：《20世纪民族音乐学在中国的发展(上)》，载《乐府新声》，2003年第2期。

以上两位为音乐人类学的中国实践开启的萌芽所呈现的特点为，本着热爱民族音乐文化，但从西方视角返回来审视中国传统音乐文化的价值与意义。

之外，受民主主义革命家和教育家蔡元培对民族学的支持，1918年在北大发起的“歌谣运动”成为了新文学运动的一部分，积极参与该项运动的有著名语言学家刘复(字半农)。刘半农于20世纪20年代赴英国伦敦大学，后入法国巴黎大学学习语音学，并以《汉语字声实验录》、《国语运动史》获得法国国家文学博士学位，回国后任北京大学教授等职。刘半农积极参与“民歌运动”，收集民间曲调，而且还创办了《歌谣》周刊。之后其弟著名音乐家刘天华也参与了民歌采风，为之后的民间音乐收集和研究作出了重要贡献。参与民间方言调查和民间歌谣收集工作的还包括当时在中央研究院历史语言所任职的著名语言学家赵元任。“歌谣运动”就犹如当时“比较音乐学家——心理学家施通普夫和人类学家博厄斯联手在美国西北海岸调查印第安人的语言和音乐的做法。”①

在此特别要提及，另一种具有重要意义的音乐人类学的中国实践的启蒙，即是20世纪30年代前后的中央研究院里一批留学回国的具有一定现代人类学意识的学者对少数民族及其音乐的考察，并完成的以描写为特征的民族志成果。诸如较为典型的成果体现于《松花江下游的赫哲族》②、《湘西苗族调查报告》③，以及费孝通、王同、林惠祥、林耀华等学者对于广西瑶族、台湾高山族、凉山彝族等地的调查。虽然其中涉及的音乐内容较少，但其意义与西方早期人类学家介人音乐研究的情形是完全一致的。这也是极其典型的音乐人类学的中国实践的启蒙。然而，由于过去很长一段时间学界交往的隔膜，人类学思想及其研究成果多不为音乐学界所关注，也因此上述中央研究院的具有音乐民族志工作的早期成果较少被中国传统音乐研究历程发展叙述中提及，但学者萧梅却敏锐地注意到这方面的研究，她引用了人类学界的研究指出，特别应该提到的是《松花江下游的赫哲族》，该实地考察始于1929年，最终成书于1934年，被誉为“中国民族学的第一次科学田野调查……不仅成为中国民族学研究上的第一本科学民族志，同时也是自1922年Malinowski和Argonauts of theWestern Pacific之后至1935年间，全球文化人类学致力于基本民族志资料搜集与著述期中，重要的民族志书之一。”并且，作为第一部中国科学民族志，它不但开创了中国学者在“夷狄”村落中进行民族学田野调查的先声，同时也与那一时代提倡实地搜集研究资料的考古学者、社会学者共相应和。她进一步说：“遗憾的是，该著作所蕴藏的音乐学，更确切地说是民族音乐学的材料、理论

---

① 汤亚汀：《西方民族音乐学思想对中国的影响：历史与现状的评估》，载《音乐艺术》，1998年第2期。

② 凌纯声：《松花江下游的赫哲族》，国立中央研究院历史语言研究组，1934。

③ 凌纯声、芮逸夫：《湘西苗族调查报告》，民族出版社，1937。

与方法，却长久以来未能得到足够的关注。笔者初次阅读该著，便受到震撼……令笔者真正感慨的是其学术视野、立足点与方法论的自觉。这种自觉体现了先生作为留过洋的中国学者在研究中国问题时将西方学术的'本土化'，即其人类学(民族学)与历史文献学视野交汇的方法，并贯穿其族源考察、萨满与巫、仪式考察等篇章中。"①

二、中国音乐传统的历史梳理与实地考察初步

刘天华、杨荫浏为代表，将千百年传承下来的众多传统音乐形式进行历史性梳理，并开始进行田野考察，建立了初步的学科建设意识。

学界公认王光祈为音乐人类学的"中国实践"中借鉴比较音乐方法的第一人，然而，他的知识和努力是否对当时中国传统音乐研究起到作用，是否当时的学者应该承接他的努力，接受西方比较音乐学的方法来从事中国传统音乐研究，这是一个复杂的问题。②其一，萧友梅、王光祈当年赴欧洲留学，在很大程度上是受到新文化运动的影响，特别是王光祈是因为"少年中国"之梦的政治理想的失败，不能说是逃避，至少也是回避了严峻的政治现实而转为艺术的学习，希望能通过"改良"主义的方式，借鉴西方大炮和枪弹的同时，也借鉴西方的音乐理念，来达到"救国济民"的理想。因此，在这样的观念和政治理想指导下的比较音乐学借鉴不完全是从学科建设的角度出发的。其二，从萧友梅和王光祈的学习背景，我们可以看到，他们两位并非音乐出身，更不是中国传统音乐环境中走出来的音乐学者，因此，他们在对中国传统音乐研究上的贡献更多是理想上的"救国济民"政治诉求，西方比较音乐学方法上的传递者。更重要的是，留学在外的学子，身处异国从感情上更是加剧了热爱祖国文化的心态，另一方面也由于在国外，相对更容易从"局外人"的角度来审视中国传统音乐的得失。其三，对于王光祈作为中国比较音乐学先驱的认定和评价是20世纪80年代以后的事情，是Ethnomusicology即音乐人类学理念和方法较为系统地传入中国获得一定程度认可以后发生的。所以，从客观历史和学术传统本身来看，在当时要承接王光祈的"学术传统"是不现实的。其四，如果当时的历史条件允许我们顺利地接受西方音乐人类学的思想，具有了完整的学科建设的概念，将比较音乐方法从王光祈手中承接了下来，这将会改变中国传统音乐研究的轨迹吗？如果是，这将是一条什么样的轨迹呢？它是否将有利于中国传统音乐的研究？

另外还有一点，中国传统音乐虽然在20世纪初的一段时间中处于"冷冻"状态，西方音乐文化随着大炮枪弹伴随下的殖民文化涌入中国，似乎传统音乐前景岌

---

① 萧梅：《中国大陆1900—1966：民族音乐学实地考察——编年与个案》，上海音乐学院出版社，2007，第32—33页。

② 萧梅：《20世纪中国民族音乐学实地考察问题(上)》，载《音乐艺术》，2005年第1期。

岌可危，然而，两千年积累的传统是历史的积淀，对于浩如烟海的音乐传统的发展问题，并不是一两个人的学说或观念能够承担得了的。学科的建设需要更多的学者参与及学人集体的力量。

事实上，对中国传统音乐研究的真正意义上的全面展开，是从20世纪30年代前后开始的，刘天华和杨荫浏是具有开拓意义的先驱。1927年，刘天华等筹办了"国乐改进社"，对传统音乐的发展提出了自己的主张。我们在《国乐改进社缘起》一文中看到了刘天华对于传统音乐收集和整理的计划，提出尽力所能地去搜集国乐图书、乐器，刊印古今乐谱、记录乐曲、录音收藏重要的表演，并且改良中国传统的记谱法和乐器。相比起中国传统音乐研究大部分学者都投身于民歌研究来说，对传统记谱法、乐器的改良，以及大量收集民间器乐作品这几方面成为了刘天华在中国传统音乐的发展及其研究中起到的独特且重要的作用。乐器改良中作出最突出的贡献是着力于对传统二胡的改革，对此，学者乔建中认为："刘天华在1915年以《病中吟》为开端的二胡音乐创作及其在此后17年中完成的'十大二胡名曲'，不仅为这门艺术在新世纪的全面、迅速、高水平的发展揭开了历史的新篇章，而且，还带动了其他民族乐器，诸如琵琶、古筝、笛子等的创作、表演、教育传承也进入了一个全新的时代。同时，更为中国民族器乐艺术迎接文化变革、寻求发展之道、开辟新天地举行了奠基礼。"①记谱法的改良同样具有积极意义，刘天华认为音乐有乐谱就犹如语言有文字一样，中国旧时的记谱法不能像西方五线谱那样能对音乐的"高低轻重抑扬疾徐"记录得"丝丝入扣"。因此，他认识到没有完善严谨的记谱法将对音乐的发展是非常不利的，改革非常必需。刘天华在记谱法改革上比较突出的努力就是为梅兰芳18出戏的94个唱段所作的尝试，他不仅借用了简谱节拍记号来丰富工尺谱的节奏符号功能，而且还采用了工尺谱与五线谱对照的方式使得记谱尽可能严谨完备。②刘天华主张的是中西合璧的方式，或许更确切地说是以西学中用的思想来进行中国旧有记谱法的改良，也许以今天的文化相对主义的理论来衡量，他的记谱下的中国传统戏曲的唱腔可能失去了"文化的根源"。③ 然而，相比起同时期不少学者对古琴记谱法需要进行改造的出发点来说，刘天华的做法不仅还是保守且也算是权宜之计，重要的是二者在性质上有很大的差异。④同时，刘天华为民间器乐的收集记录长期亲自走向田野实践，将十余年的勤奋努力的积累和才能贡献给了初期的中国传统音乐研究。

---

① 乔建中：《一件乐器和一个世纪——二胡艺术百年观》，载《音乐研究》，2000年第1期。

② 参见萧梅：《中国大陆1900—1966：民族音乐学实地考察——编年与个案》，上海音乐学院出版社，2007，第92页。

③ 同上。

④ 参见洛秦：《谱式，一种文化的象征》，载《中国音乐学》，1991年第1期。

同时代对中国传统音乐的研究作出重要贡献的是一代国乐大师杨荫浏。杨荫浏7岁开始学起音乐，拜道教音乐家为师，学习各类民族乐器，12岁加入江南昆曲馆社“天韵社”，习唱昆曲和演奏琵琶、笛箫等乐器。其年轻阶段一直学习民间器乐，并抄写过“十番锣”等许多民间音乐曲谱，特别是缮写油印《天韵社曲谱》6册供曲社同仁们习唱，这是其早期收集整理传统音乐的活动。20世纪初刘天华受蔡元培的聘请在北大音乐传习所教授传统器乐演奏之际，杨荫浏于1922年和1923年间陪同美国音乐家在无锡采集录制民间音乐，不久还在《锡报》上发表介绍天韵社、论述昆曲演唱及其伴奏特色的文章，开启了对传统音乐进行理论研究的萌芽。1936年他进入燕京大学音乐系任教，开始了专业从事中国传统音乐研究。那年暑假他回到无锡继续进行搜罗“十番锣”的工作。其不久在燕京大学实验室研制金属管律，完成论文《平均律算解》，1937年至1940年间，杨荫浏返回无锡长期与道教友人交流切磋，整理了《梵音谱》和《锣鼓谱》。在那段时间里，只要有机会，他往返于上海、无锡、北京和重庆，参加了各类民间音乐的活动，包括古琴、琵琶、箫、笛演奏和昆曲演唱，道教音乐、民间吹打、戏曲唱腔的乐谱记录和整理，乐器音位调律、管律和律学计算，并且与演奏大家和民间艺人广泛交往，不仅是其个人音乐知识和实践的积累，为日后全方位推进中国传统音乐的发展做好了充分准备，使其成为一代国乐大师奠定了基础，而且也是为中国传统音乐研究的初创起到了至关重要的作用。正如乔建中评价的那样：中国传统音乐研究“它的前期(20世纪二三十年代)仍受到‘旧学’的影响，直到杨荫浏先生把对传统音乐的实践、考察、采集工作引入其中之后，情形才大为改观。”①

此时杨荫浏对中国传统音乐的研究已经是一种自觉性的行为，是一种学科建设意义的活动。就如他于1936年至1937年在燕京大学任教时所明确表示的那样：“国乐却待要认清了来路，才可以有合理的去路，以往我们对于来路，认识得还不够清楚，所以我们需要时时回头反顾。”这也是之后他于1942年在重庆青木关教授“国乐概论”和“中国音乐史”的理论思想基础。1944年杨荫浏完成了巨著《中国音乐史纲》，为中国音乐史学研究奠定了重要的基础，特别是他于1942年至1944年间连载在《乐风》杂志上的专论《国乐前途及其研究》，被学界认为是当时最具有学术价值的有关中国传统器乐艺术研究的论文，直到之后的数十年间，依然产生广泛影响。

这段时间中，对中国传统音乐研究产生过积极作用的还有一个重要因素即音乐教学机构。北京大学曾在历史上对中国传统音乐的发展契机研究产生过相当重要的影响。在“五·四”新文化运动的影响下，北大曾先后出现过两个音乐社团，即

---

① 乔建中：《20世纪中国音乐学的一个里程碑——新解杨荫浏先生“实践—采集”的学术思想》，载《人民音乐》，1999年第11期。

音乐研究会(1919—1922)与音乐传习所(1922—1927)。蔡元培于1916年出任北京大学校长时,成立了“北京大学音乐团”,转年更名为“音乐会”,1919年改组为“音乐研究会”,蔡元培亲自任会长,设钢琴、提琴、古琴、琵琶、昆曲五个组。萧友梅1920年从德国留学回国,提出中国音乐千百年来发展缓慢的原因,在于音乐教育的薄弱。只有建立专业的音乐教育机构,培养出大批合格的音乐专门人才,中国音乐才能复兴、崛起、发扬光大。在时任北京大学校长蔡元培先生邀请下,他担任北京大学中国文学系音乐讲师兼该校音乐研究会的导师。1922年8月,经萧友梅提议,北大音乐研究会改组为北京大学附设音乐传习所,由蔡元培任所长。该所简章提出“以养成乐学人才为宗旨,一面传习西洋音乐(包括理论与技术),一面保存中国古乐,发扬而光大之。”为了实践中国传统音乐并使之发扬光大的理想,北大“音乐研究会”及之后的“音乐传习所”中聘用了不少国乐名家,诸如上文提及的刘天华,还有1919年留日回国著名演奏家王露被聘为导师,教授琵琶和古琴;著名学者、戏曲理论家吴梅为昆曲组导师。这两个音乐社团虽然维持时间只有8年,但对中国近代音乐的发展起到过极其重要的作用。

三、民间素材的采集、研究与创作

与此同时,以延安“左联”音乐家为主体的如吕骥、安波、冼星海,以及沈知白等,在“民族形式、救亡内容”的纲领指导下,进行民歌采风和研究,并从中寻找民间音乐素材进行音乐创作,凸显了音乐的政治作用,扩展了传统音乐的功能。

20世纪30年代末,在延安聚集了一批音乐家,1938年在吕骥倡导下成立了“民歌研究会”、三年后改为“中国民间音乐研究会”,许多音乐家深入生活,调查采集民间音乐素材,从而产生了许多有关民间音乐研究的文章,诸如冼星海的《论民歌的研究》、《论中国音乐的民族形式》、《民歌与中国新兴音乐》、钱仁康的《论民歌》、吕骥的《民歌的节拍形式》和《中国民间音乐研究提纲》。安波撰写了专著《秦腔论》,安波和许直编辑了《东蒙民歌选》。另一位重要音乐家沈知白发表了《中国近世歌谣叙录》、《民间音乐与民族音乐的建立》、《中国戏剧中的歌舞与演技》、《论昆腔》等。[①]这些研究的着重点主要在民间音乐的音阶、调式和曲调构成研究,民间音乐的曲式、体裁和节奏的研究,民间器乐曲的流传历史和演奏方法和流派的考察,以及民间音乐的演唱和表演等探讨,归结这些研究,它们的目的是为了音乐作品的创作,从这些民间音乐中寻找一定的规律、素材和特征。而且,除了沈知白是理论家,其他研究人员都主要是作曲家,从他们当时创作的大量音乐作品中,可以清楚地看到民间传统音乐的研究给他们带来的影响。

吕骥于1941年为“中国民间音乐研究会”撰写了一篇重要的文章《中国民间音

---

① 乔建中:《20世纪中国传统音乐研究论纲》,载《国乐今说——乔建中音乐文集》,上海音乐学院出版社,2005,第5—8页。

乐研究提纲》(1948 年发表于《民间音乐论文集》)，他在其中叙述道："应该了解现在中国各民族、各地区流行的各种民间音乐的状况，进而研究其内容与形式的关系，演变过程的历史，从而获得中国民间音乐的一些规律性的知识，以为接受中国民间音乐优秀遗产，建设现代中国新音乐的参考"，以及"形式问题与技术问题"、"不应该与音乐实践分离"、"不应把西洋近代音乐科学中的某些法则和公式当作唯一的准绳或神圣的法则"、"既不应该从狭隘的民族主义观点……也不应该认定中国民间音乐只有落后性、原始性，否定其作为民族音乐遗产的优秀传统的意义和价值"。这篇文章在当时对中国民间音乐的收集、整理和研究具有指导性的理论价值。

刘再生论述道："在近代音乐史上，重视民间音乐研究和接受民间音乐熏陶的音乐家不乏其人。刘天华、黎锦晖、赵元任、黄自、聂耳、任光、安娥、冼星海、江文也、贺绿汀、丁善德、谭小麟等音乐家或者深入民间进行田野采风，收集与整理民谣与民间音乐，或者从民间音乐中汲取养分进行创作。这和他们重视音乐创作和民间音乐关系的思想有着密切关联。40 年代，延安'鲁艺'的音乐家们则在民间音乐的搜集、整理与研究方面取得了前所未有的成绩。"①

当时延安为什么能够取得这样的研究成就呢？取得这样的成就的思想基础是什么呢？无疑，这是在毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》作为指导思想并执行的基础上所产生的。1942 年 5 月 2 日至 23 日，在延安整风期间，毛泽东亲自主持召开了有文艺工作者、中央各部门负责人共 100 多人参加的延安文艺座谈会，中央政治局委员朱德、陈云、任弼时、王稼祥、博古等出席了会议。这次会议，对后来党的文艺政策的制定和文艺工作的发展产生了非常深远的影响。毛泽东的讲话开头就这样说道："同志们！今天邀集大家来开座谈会，目的是要和大家交换意见，研究文艺工作和一般革命工作的关系，求得革命文艺的正确发展，求得革命文艺对其他革命工作的更好的协助，借以打倒我们民族的敌人，完成民族解放的任务。"《讲话》在"引子"部分明确地指出"要战胜敌人""我们还要有文化的军队，这是团结自己、战胜敌人必不可少的一支军队。""要使文艺很好地成为整个革命机器的一个组成部分，作为团结人民、教育人民、打击敌人、消灭敌人的有力的武器，帮助人民同心同德地和敌人作斗争。"

《讲话》的"结论"指出要以两个问题为中心，第一个问题："我们的文艺是为什么人的?"无疑文艺应当"为千千万万劳动人民服务"。当"为什么人服务的问题解决了，接着的问题就是如何去服务。"毛泽东明确地告诫延安文艺工作者们，"一切种类的文学艺术的源泉究竟是从何而来的呢？作为观念形态的文艺作品，都是一定的社会生活在人类头脑中的反映的产物。革命的文艺，则是人民生活在革命作

① 刘再生：《中国音乐史简明教程》，上海音乐学院出版社，2006。

家头脑中的反映的产物。人民生活中本来存在着文学艺术原料的矿藏，这是自然形态的东西，是粗糙的东西，但也是最生动、最丰富、最基本的东西；在这点上说，它们使一切文学艺术相形见绌，它们是一切文学艺术的取之不尽、用之不竭的唯一的源泉。"这也就是当时音乐家们走向田野采风为创作服务的理论基础。在"文艺服从于政治，今天中国政治的第一个根本问题是抗日"的根本性大前提下，《讲话》"要求则是政治和艺术的统一，内容和形式的统一，革命的政治内容和尽可能完美的艺术形式的统一。"

也因此，音乐为政治服务、民间音乐研究为创作革命性音乐作品服务就是当时的主题，也就是传统音乐研究的根本且唯一的宗旨和目的。例如冼星海当年在其《民歌与中国新兴音乐》一文中论述得非常明确和清楚："我们音乐工作者研究民歌，不是为了研究而研究，真正的还是创作"；张鲁、安波等人在《怎样采集民间音乐》中也明确表示采集民间音乐的意义"其更重要的是在研究民间音乐的构成规律，以为创作大众的、民族的新音乐之参考。"1936 年《光明》杂志第一卷第 5 期上发表的吕骥《中国新音乐的展望》更是直接将"民族形式与救亡内容"相结合："新音乐运动不能不把一大部分力量致力于整理、改编民歌的工作，不过我们更需要的还是用各地方言和各地特有的音乐方言制作的'民族形式、救亡内容'的新歌曲。我们不能忘记，如果新音乐不能走进大多数工农群众的生活中去，就决不能成为解放他们的武器，目前就必须从事于各地民歌的改编和'民族形式、救亡内容'的新歌曲之创作。"上述的观点论述一方面形成了民间音乐研究旨在发展新音乐创作的学术思想定位，另一方面也更是《在延安文艺座谈会上的讲话》的实施和执行的具体音乐实践的明确写照。

20 世纪上半叶的西方音乐人类学发展历程中也出现类似的情形。匈牙利作曲家巴托克自 1906 年和 1918 年进行了大量的民间音乐采集工作，收集了匈牙利、罗马尼亚、塞尔维亚－克罗地亚－斯洛文尼亚、斯洛伐克和土耳其等国家和地区一万余首民歌。之后于 1919 年和 1928 年将这些民歌进行分类整理和分析研究，并提出了一套民间曲调的分类方法。1929 年至 1940 年间在东欧继续他的田野考察和实地收集工作。巴托克数十年的民歌采集和研究的目的非常明确，作为作曲家这些工作都是为了其创作民族特色的音乐作品而服务。他在 1919 年发表的《比较音乐民俗学》的文章中，他提出"承认民族主义对于保存和研究本民族文化具有重要的鼓励作用的同时，又强调不能因此而使得自己的观察带有狭隘民族主义的偏见。"为此，1937 年他又撰写了题为《民歌研究和民族主义》的文章，研究民间音乐研究者们"在可能的范围内具有最大的客观性，如果他从事材料的比较，那么在工作过程中他必须努力克制自己的民族主义感情。"①另一位作曲家柯达伊同时也是

① 引自俞人豪：《音乐学概论》，人民音乐出版社，1997，第 281—282 页。

音乐学家，他也从事了与巴托克相似的大量民歌采集和整理工作，并于1930年撰写了著作《论匈牙利民间音乐》。从民歌采集和整理的形式上看，时间差异不是太大的延安的"中国民间音乐研究会"与匈牙利作曲家所从事的工作是一致的，就音乐活动本身而言，采集素材为创作服务的直接目的也是在很大程度上是相同的。但是二者在意识形态层面却有很大的差异。匈牙利学者追求尽可能地避免民族主义的狭隘性，而延安"左联"音乐家遵循着力图把民歌研究与音乐创作实践和"唤起民众、团结抗日"的社会政治运动结合起来。①"左联旗帜下作曲家及其音乐研究活动对学术研究思想的影响极为深刻，其后即迅速发展成为当时中国传统音乐研究的主流型，一直延伸至20世纪80年代。"②这也就是音乐人类学的"中国实践"或者说"本土化"的典型见证。

在中国传统音乐研究的发展过程中，另有一个重要的民间音乐研究组织"山歌社"的活动与杨荫浏在重庆那一段时间所作出的贡献同样有意义。"山歌社"由一批作曲组的同学发起于1946年3月31日在重庆青木关"国立音乐院"成立，其宗旨是"以集体的方式来搜集及整理本国音乐、介绍及吸收西洋音乐、普及音乐教育、提高音乐水准，而达到建立民族音乐之目的。""山歌社"于新中国成立之后解散，前后活动的五年之间，它组织了搜集、整理民歌，并进行民歌编配和举行民歌演唱会等大量活动。同时，"山歌会"以办报和出刊的形式对传统音乐进行理论研究。

事实上，"山歌社"成员们早在1945年就编成油印了《中国民歌选(第一辑)》(简谱版)，共收录了民歌124首。社长郭乃安为之所作的序言中特别强调了研究民歌目的："第一，改造民歌，无可讳言地，民歌的作者缺乏技巧的训练，有的不免粗糙，有的不免流于低级趣味，我们想试着将他们再加一番洗练，使人民从自身的艺术上提高起来。第二，由民歌的研究着手而创造出民族的音乐。民歌既然是人民生活的产物，它的节奏、旋律都与人民生活有密切的关系，所以，我们要创造真正反映人民生活的音乐，便去研究民歌的旋律、节奏和调式的规律，并且从这些民歌中去寻求一些可能的和声体系。"《中国民歌选》的刊出得到了许多教师的支持和认可，杨荫浏认为这样的民歌采集活动的意义"不亚于北大的民谣研究"。之外，他们还于1945年3月12日刊出了壁报《山歌》，至1946年5月，一共刊出了文章97篇。其中有不少是关于民歌研究的文章，诸如施盈(郭乃安)的《民歌中看社会》、《从"五四"看民歌》、过(笔名)的《民歌与方言》、帆(笔名)的《从民歌的演唱说起》等。

戴俊超在《国立音乐院"山歌社"的活动历史回顾》中对"山歌社"的作用和意义

---

① 沈洽：《民族音乐学在中国》，载《中国音乐学》，1996年第3期。

② 伍国栋：《20世纪中国民族音乐理论研究学术思想的转型》，载《民族音乐学视野中的传统音乐研究》，上海音乐出版社，2004，第9页。

进行了总结，与新文化运动期间的“民歌研究运动”、延安时期的“中国民间音乐研究会”相比，“‘山歌社’的民歌研究则更加尊重民歌的原始形态，具有较为浓厚的世俗色彩，其音乐成果的转播时空将会更为持久而广阔。”同时，“山歌社”的意义还在于其在以西洋音乐文化解读中国传统音乐的背景中，用钢琴伴奏来推介中国优秀民歌，“因此可以说，‘山歌社’对于优秀民歌的采集、整理与编配，在音乐文化层面上的独特贡献是：他们在中西音乐文化之间找到了一个交汇点——中国民歌＋钢琴伴奏。可以说，‘山歌社’关于民族化和声的钢琴伴奏编配，在中西音乐文化交汇发展的历史进程中，力求建立一条有效的‘对话’通道，为一批优秀民歌的近传远播开辟了广阔的前景。”①戴文的结论是否恰当可以进一步讨论，但是我们应该看到“山歌社”的确是为音乐人类学的中国实践的尝试作出了一定意义上的努力。新中国成立之后的不少具有中国民族特色的音乐创作或多或少留有“山歌社”对此进行尝试的特征。

四、音乐形态的科学分析

同样以杨荫浏等为学科带头人，以及于会泳等一批学术群体，注重于音乐形态的分析研究，大量音乐形态技术分析和音乐品种的分类和体系研究将学科的发展体现为注重研究的科学性及技术性的学术特征。

中华人民共和国成立之后，传统音乐研究得到了空前的发展。首先是从学科建设的角度提出了“民族音乐理论”的概念，并且中央音乐学院（1950 年）及上海音乐学院（1953 年）和东北鲁迅艺术学院（1949 年）都先后成立了“民族音乐研究室（部）”。例如，1953 年初，上海音乐学院成立了“民族音乐研究室”，第一件工作就是编辑一本《中国民歌集》，经过半年时间，对华东、中南、西南、西北、东北五个区的有代表性的民歌进行了选辑，并且一律翻译成五线谱，完成了这项工作。1954 年暑期，“民族音乐研究室”集体前往山东进行采风，根据高厚永的回忆，当时研究室一行 6 个人带着照相机和钢丝录音机前往采访和收集民间音乐。之后，根据这一采风的成果整理成册刊出了油印本，“黎英海、夏野出了《山东吕剧唱腔集》，胡靖舫出了《山东琴书》，于会泳出了《山东大鼓·犁铧大鼓》，高厚永、韩洪夫出了《山东五音戏唱腔集》。”这些资料刊出后向全国艺术音乐院校进行交流，“这一举动，影响很大，全国各地都知道上海音乐学院有一个民族音乐研究室。”②

“民族音乐研究室（部）”这一专门学术机构，将研究与教学结合在一起，具有标志性意义的是，其一，建立了专门研究传统音乐的高等学府——中国音乐学院，培养和造就从事传统音乐的专门人才；其二，出版了《民族音乐概论》，为促进传统音乐研究成为一个学科构建了理论和范畴的框架。在之后的长达近 30 年的时间中，

---

① 戴俊超：《国立音乐院〈山歌社〉的活动历史回顾》，载《音乐艺术》，2007 年第 3 期。

② 详见高厚永：《我所经历的民族音乐研究室》，载《音乐艺术》，2007 年第 3 期。

不仅在各地相继成立了不同规模和功能的音乐研究所从事传统音乐的研究，各大音乐学院开始设立传统音乐的教学课程，在研究和教学构成的一批相当规模的学术队伍的努力下，产生了大量的传统音乐研究成果，诸如之前提及的学者们共同编写的《民族音乐概论》、夏野的《戏曲音乐研究》、中国音乐研究所编辑的《民族音乐研究论文集》、《中国民歌》、《湖南民间音乐普查报告》、《十二木卡姆》、杨荫浏的《中国音乐史稿》、赵宋光的《论五度相生调式体系》、高厚永的《民族器乐概论》、叶栋的《民族器乐的体裁与形式》、袁静芳的《民族器乐》、武俊达的《昆曲唱腔研究》、刘国杰的《西皮二黄音乐概论》等。其中特别需要提及的是于会泳在其民族民间音乐的《腔词关系研究》提出了"腔词关系"是民族声乐的关键所在，并且提出民族音乐的研究要注重纵横两个方向的体系化研究，他曾欲建立非常具有民族特色的"润腔学"。

于会泳《腔词关系》共有六章，分别是"绪论"、"腔词音调关系(1)：唱腔与字调的关系"、"腔词音调关系(2)：唱腔与语调的关系"、"腔词节奏关系(1)：腔词节奏轻重关系"、"腔词节奏关系(2)：腔词节奏段落关系"、"腔词结构关系之一：腔词句式结构关系"。"绪论"中对"腔词关系"阐释得非常清楚："腔词关系""就是指在同一乐曲中唱腔与唱词的关系。详言之：在统一内容范围内，唱腔自行规律与唱词自行规律的结构关系。"这种关系具体反映在"腔词音调关系"、"腔词节奏关系"和"腔词结构关系"这三大腔词关系上。进而，于会泳对所谓的"自行规律"进行了论述："是指唱腔或唱词自身独立运动的逻辑规律，也就是唱腔或唱词自身在适应共同内容的要求下，按照一定美学法则，在音调、节奏、结构等方面合理的组织和安排的逻辑规律。在良好的结合关系中，腔词双方得自行规律，相互区别又相互适应地结合一起，构成整体的统一的运动规律。故从某种意义说，'自行规律'是相对上述'统一运动规律'而言的。"于会泳对于腔词关系及其派生出来的诸多现象进行的整体系统研究，"确实是眼光远大而意义深远的。可以说，这是中国音乐最具本质意义的问题。"①回溯前面的论述，我们可以清楚地看到，之前所介绍的绝大部分对于中国传统音乐研究的文论所着眼的是在民间音乐或民歌学习的价值和意义，通过民歌采风和实践学习来振兴或提高民族文化。而我们在《腔词关系》中，所看的却完全是"音乐本体"性质的阐释，也就是"科学研究"性质的音乐学术研究。

对于中国传统音乐进行"科学研究"所产生的成果中，必须提到的是《民族音乐概论》。这本具有划时代意义的"概论"于 1960 年由中国音乐研究所举办的"民族音乐研究班"来自全国音乐艺术院校及相关单位的同行共 60 人组成集体写作班

---

① 根据笔者《二十一世纪中国音乐研究走向何方？——"中国音乐研究在新世纪的定位"国际学术研讨会综述》整理，原文载《音乐艺术》2001 年第 1 期。文中所涉及的文章皆发表于《中国音乐研究在新世纪的定位·国际学术研讨会论文集》，人民音乐出版社，2002，第 28 页。

子，在杨荫浏、李元庆领导下，经过约两年的时间共同努力，最终由郭乃安全面统稿审订完成，于1964年人民音乐出版社出版，成为了中央音乐学院民族音乐课程的试用教材。从“引言”中我们读到《民族音乐概论》的目的，“就是通过对传统音乐的五大分类（不包括‘五四’以来的新音乐形式）的综合论述和有关作品的介绍，使读者对民族音乐的基本体裁和形式，以及它们在音乐构成上的一些主要特点，有一个初步的了解。”因此，《概论》共分为五章，分别是“民歌和古代歌曲”、“歌舞与舞蹈音乐”、“说唱音乐”、“戏曲音乐”、“民族器乐”。这五大分类的概念一直沿用至今，之后的众多中国传统音乐概论类的著作几乎都没有脱离这五大分类的方式。乔建中对《概论》的性质、方法和价值作过总结性的评价：“《民族音乐概论》的完成与正式出版，在20世纪中国传统音乐研究的历史上具有划时代的意义。因为这是有关中国传统音乐中最具代表性的品种的分类、形成、体裁及其艺术特征、规律的第一次系统总结。而且，它摒弃了以往从文献到文献的研究方法，而是在对现时存活资料采集、整理以及广泛吸收了很多学术成果的基础上展开的。在方法上有较大的突破性和参照意义。它为当代音乐界全面认识中国传统音乐提供了一个理论框架和一套基础理论。书中的五大分类法在很大的一个时期内对学术研究起到了引导作用；书中对相关体裁的进一步划分至今被音乐学界沿用；书中对某些品种音乐特征的精彩论述，至今给人启发。”①

在进行典型的“形态”研究的同时，传统音乐研究也向纵横方向扩展。一方面“田野实地”考察已经成为传统音乐研究的重要手段，收集第一手资料已经成为了学科建设的基础工作，例如《中国民间歌曲集成》工作全面展开，另一方面是开始关注中国音乐之外的东方音乐乃至亚非拉音乐的介绍和普及教育工作。由于受到这两方面的学术新动态的影响，传统音乐研究出现了一些不仅仅停留在音乐形态现象的分析，而希望挖掘音乐与之相关的人文社会环境的关系研究的动向。在此，还必须提及的是中国音乐研究所作为中国音乐学术重镇在此阶段及之后的发展过程中所起到的作用是至关重要的（后面将详述）。

五、音乐文化的认知

在前辈学者的带动下，一些中青年学者随着音乐人类学及整个大文化强调人文关怀的影响，对于传统音乐的研究转向为文化认知的层面，对学科发展在内容扩展和思考深入都起到积极的作用，音乐人类学的“中国实践”开始深化，并逐渐走向“中国经验”的积累。

---

① 根据笔者《二十一世纪中国音乐研究走向何方？——“中国音乐研究在新世纪的定位”国际学术研讨会综述》整理，原文载《音乐艺术》2001年第1期。文中所涉及的文章皆发表于《中国音乐研究在新世纪的定位·国际学术研讨会论文集》，人民音乐出版社，2002，第27页。

如前所述，在人类学思想不断影响下，20 世纪中叶 Ethnomusicology 诞生之后的历程中，其依然紧紧地沿着人类学观念的变化而一直在完善和发展自身。1964 年梅利亚姆的《音乐人类学》出版给予 Ethnomusicology 这一学科明确的性质和特征，人类学的思想、观点和方法成为了音乐文化研究的根本基础。随着梅里亚姆的音乐人类学思想的普遍接受，其不仅推动了这一分支学科本身的完善，而且极大地影响了音乐学大学科的成熟。音乐学研究不仅针对音乐自身而且应该包括与之相关的社会和文化环境中的音乐人的行为。而且，音乐学的研究视角已经从对音乐作为产品而转向为关注包括作曲家、表演者和音乐消费者在内的音乐活动的过程。音乐学的这种新趋势在极大的程度上受到了社会科学的影响，特别是人类学、民族学、语言学、社会学和其他文化研究的影响下所发生的。[①]

Ethnomusicology 的理论传入中国要到大约 20 世纪 70 年代末。而 20 世纪早期王光祈倡导的比较音乐学没有在中国实践中延续是必然的。一是建立在"欧洲音乐文化中心论"基础上的比较音乐学与当时中国民族音乐研究者们为整理和发扬民族音乐文化的精神是相悖的，二是虽然比较音乐学重视音乐本体的研究，诸如音阶、调式和结构等研究，但其宗旨不在于形态分析本身，而是比较优劣和高低。其三是 20 世纪 40 年代中国传统音乐研究的全面展开的基础"应该是了解现在中国各民族、各地区流行的各种民间音乐的状况，进而研究其内容与形式的关系，演变过程的历史，从而获得中国民间音乐的一些规律性的知识，以为接受中国民间音乐优秀遗产，建设现代中国新音乐的参考。"[②]因此，当时的情形并不是为了构建传统音乐研究学科，而是为创作"现代中国新音乐"积累素材和用以参考。所以，水不到、渠不成，对于传统音乐的研究无论在学科观念的认识上，还是在具体实施的手段上都不可能直接踏上王光祈作为音乐人类学的中国实践的先驱为我们开辟的道路。一直要到 Ethnomusicology 建立后约 30 年，人们才有了接受新的学科理论的觉醒、要求和可能。

20 世纪 70 年代末，由上海音乐学院的廖乃雄、罗传开在上海音乐学院音乐研究所油印期刊"上音译报"上刊登有关民族音乐学的翻译文章，介绍民族音乐学的基本观念和方法。1980 年在南京举行了首届"全国民族音乐学学术研讨会"，与会者们正式倡导在中国传统音乐研究领域采纳民族音乐学称谓、理念和方法。之后的相当一段时间中，对 Ethnomusicology 译名、学科范畴和方法及目的等界定的基本问题进行了较长时间的讨论。在这之后的十余年间，Ethnomusicology 一直被中译为"民族音乐学"。

案：近年来，不少学者逐渐主张或倾向将 Ethnomusicology 称为音乐人类学，放弃了民族音乐学的称谓。笔者认为，这一主张或倾向有其合理性。其一，从以上

① 《新格罗夫音乐及音乐家词典》Musicology 条目，2001 年第 7 版，卷 17，第 488 页。

② 吕骥：《中国民间音乐研究提纲》，载《民间音乐论文集》，1948。

第一部分对音乐人类学发展历程的叙述,清楚地说明其学科缘起背景、理念和方法的人类学特征,20世纪晚期的 Ethnomusicology 随着文化人类学的发展,其更加强调对人类行为及其文化的研究,所涉及的范畴趋于广泛,田野实地考察为基础的音乐民族志撰写为其典型的研究方法越来越突出,非价值判断的文化特殊性研究和文化差异性解释的学术取向成为了学科发展的主流。因此,音乐人类学的称谓相对更加能够反映该学科特征和研究范式。其二,民族音乐学的译名从字面上翻译似乎比较贴切英文的 Ethnomusicology,只是问题将会引起其仅局限于汉语概念中"民族"的音乐学,并且与中国特有的民族音乐理论概念混淆。其三,从中文对主体学科及其分支的命名来考虑,音乐学的绝大多数分支学科都是以"音乐"为前缀,诸如音乐社会学、音乐心理学、音乐教育学等,反之并非亦然,所以音乐人类学的称谓是合乎逻辑的。其四,就 Ethnomusicology 在中国的发展而言,其缘起就是以人类学的比较音乐学的方法引入的,虽然由于主客观因素的问题,没有能够将"启蒙"贯穿下来,但至20世纪晚期及至今,其越来越表现出高度国际化的音乐人类学取向,以及积极的中国传统音乐的人类学化研究作风。也因此,笔者称其为音乐人类学的中国实践,也就是本文的讨论主题和写作思路。其五,从发展的眼光看,鉴于 Ethnomusicology 与人类学的紧密关联,近来其随着新历史主义思潮下人类学的史学倾向日益增多,音乐人类学也无疑受到很大影响。也许"新史学"的人类学、历史学和社会学三位一体也将影响音乐人类学,如2001版《新格罗夫音乐及音乐家辞典》所表述的,即21世纪的音乐人类学的发展完全呈开放的态势。这种态势可能促使学科更为交叉和多元,更为思想性和人文性,这也更为符合人类学发展的理想。所以,笔者也倾向使用音乐人类学的称谓,其具有较好的合理性、现实性和前瞻性。

自20世纪80年代至90年初,相当一批学者对音乐人类学思想的介绍和传播起到了非常重要的作用,针对中国传统音乐的特点和国情,许多学者提出了真知灼见,高厚永撰写了文章《中国民族音乐学的形成和发展》、董维松和沈洽合作的《民族音乐学问题》、沈洽撰写了《民族音乐学研究方法导论》、《音乐文化的双视角观照——民族音乐学的一种新定位》、管建华提出《比较音乐学的重建》、王耀华撰写了《中国音乐的跨文化比较研究》,以及杜亚雄撰文《民族音乐学的研究方法及其目的》等。除了以上这些有关学科方法论的论述之外,其他有很多论述涉及民族音乐志、文化地理学、文化史、跨文化比较、中国以外非欧洲传统音乐的研究,以及1990年代之后受到文化人类学思潮影响,新兴研究视角诸如马克思主义人类学—民族学思想、文化人类学—民族学、文化人类学分支——民俗音乐学、音乐人类学替代民族音乐学等文论相继出现,[①]开启了一个多元音乐文化研究的局面,也从这时开

① 汤亚汀:《西方民族音乐学思想对中国的影响:历史与现状评估》,载《音乐艺术》,1998年第2期。

始中国传统音乐研究在学科建设上有了多样化方向和领域，一批立足中国传统音乐的根基，学习和借鉴西方音乐人类学的观念、理论和方法的研究成果逐渐产生，促进了音乐人类学的中国实践的扩展和深入。

换一个角度，以音乐与文化关系来分析和理解，自1980年以来，音乐人类学的中国实践的发展大约经历了梅里亚姆论述的三个阶段：

1. The study of music in culture，即“音乐在文化中的研究”，体现为音乐≠文化；

2. The study of music as culture，将“音乐作为文化来研究”，体现为音乐≈文化；

3. Music is culture，视“音乐即文化”，体现为音乐＝文化。

与此相对应：

1. “音乐在文化中的研究”

反映为《民族音乐学翻译资料汇编》、《民族音乐学译文集》、《音乐词典词条汇集——民族音乐学》，以及“音乐文化双视角关照”以上提及的大量有关学科的命名、学科方法论的讨论，以及音乐民族志工作的展开、文化地域性研究、跨文化比较、建立中国民族音乐学理论等。

2. “音乐作为文化来研究”

许多文论借鉴有关文化人类学的思想进行理论探讨或结合当地民族音乐实际进行研究，诸如具有典型性和代表性的文论和著作有：乔建中、杜亚雄、苗晶、王耀华等参与的“音乐文化地理学”和“中国传统音乐色彩区”的研讨；袁静芳主持和撰著的“乐种学”成果；乔建中等进行的“冀中笙管乐”调查；以及韩锺恩的《人类学—民族学笔记》、杜亚雄的《为建立民族音乐学马克思主义学派而奋斗》、罗艺峰的《中国西部音乐论》、杨民康的《中国民歌与乡土社会》、周凯模的《云南民族音乐论》、伍国栋《民族音乐学视野中的传统音乐》，包括1995年《中国音乐》赠刊“民族音乐学专栏”等。

3. “音乐即文化”

自20世纪90年代中期至今，在学科理论建设上有了进一步的新发展，从观念、论题和方法上都有了较为深入和完善的成果，诸如伍国栋的《民族音乐学概论》、杜亚雄的《民族音乐学概论》、萧梅、韩锺恩合著的《音乐文化人类学》、管建华的《音乐人类学导引》、洛秦著和罗艺峰导读的《音乐中的文化与文化中的音乐》、汤亚汀《音乐人类学：历史思潮与方法论》、杨民康《音乐民族志导论》。学科建设结合实际进行研究的论著有：乔建中的《土地与歌——传统音乐文化与地理历史背景研究》、沈洽的《贝壳歌——基诺族血缘婚恋古歌实录及相关人文叙事》、罗艺峰的《音乐人类学的大视野》、萧梅的《田野的回声——音乐人类学笔记》、陈铭道的《黑皮肤的感觉——美国黑人音乐文化》、张振涛的《冀中乡村礼俗中的鼓吹乐社——音乐

会》、杨民康的《贝叶礼赞——傣族南传佛教节庆仪式音乐研究》和《本土化与现代性:云南少数民族基督教仪式音乐研究》、洛秦的《街头音乐:美国社会和文化的一个缩影》、方建军的《商周乐器文化结构与社会功能研究》、项阳的《山西乐户研究》、薛艺兵的《神圣的娱乐——中国民间祭祀仪式及其音乐的人类学研究》,以及曹本冶对于仪式音乐研究具理论框架性成果《思想与行为:仪式中音声的研究》等。

应该说至今为止音乐人类学的中国实践从未有过如此之多学科理论意义上的专著成果,而且所列绝大多数的研究在一定程度上体现了正在进行的音乐人类学的"中国经验"积累的探索。除了以上这些专著,相关论题的文章繁多,据初步统计约有三百篇之多,所涉及的主要论题及其有代表性的有关学科建设理论探讨的论文列举如下:

1. 学科在中国的研究

高厚永《中国民族音乐学的形成和发展》、杜亚雄《"民族音乐理论"不是"民族音乐学"在我国的发展阶段》、乔建中和金经言《关于 Ethnomusicology 中文译名的建议》、魏廷格《建议用中国音乐学概念代替民族音乐学概念》、陈铭道《近年民族音乐学理论的新突破》、沈洽《民族音乐学在中国》、汤亚汀《西方民族音乐学思想对中国的影响:历史与现状评估》、杜亚雄《20 世纪民族音乐学在中国的发展》、杨民康《论日本民族音乐学对中国大陆音乐学术界的影响》等。

2. 音乐文化价值相对论探讨

罗艺峰《从普遍主义、相对主义到文化全元论——音乐人类学发展的"正—反—合"》、张华信《文化相对主义对中国音乐文化发展的重要意义》、居其宏《学术批评:由周勤如批评杜亚雄事件所想到的》、刘桂腾《论"差距"与"差异"》、洛秦《音乐文化价值再关注:文化相对论产生的历史背景和意义的回顾》、郑苏《质疑"中国音乐"、"西方音乐"——对 20 世纪中国音乐思想两个最基本概念的再思考》、胡斌《文化相对主义:一种多元音乐文化观察的理论视角》等。

3. 音乐人类学或民族音乐学问题的讨论

杨沐《当代人类学中有关音乐研究的几个问题》、《当代人类学与音乐研究二三题》和《漫谈音乐人类学的定义与范畴》;董维松和沈洽《民族音乐学问题》;郑苏《美国音乐学和民族音乐学——学术运作系统和学术传统承袭方式》;杜亚雄《今日何日、今世何时——关于当前音乐学理论的一些思考》和《民族音乐学现存的问题及出路》;管建华《文化研究与音乐人类学》;孟凡玉《音乐人类学的范畴、理论和方法》;洛秦《音乐人类学的历史与发展纲要》等。

4. 音乐文化的"局内—局外"双视角研究

沈洽《音乐文化的双视角观照——民族音乐学的一种新定位》、《"融入"与"跳出":民族音乐之"道"——从"局内人"与"局外人"引出的思考》和《论"双视角"研究法及其在民族音乐学中的实践和意义》;汤亚汀《民族音乐学主位—客位研究的理

论问题》；洛秦《一个“局外人”怎样看待美国街头音乐活动》；杨民康《论音乐民族志研究中的主位—客位双视角考察分析方法——兼论民族音乐学文化本位模式分析方法的来龙去脉》和《论民族音乐学的双视角立场的历史演变和发展趋向》等。

5. 文化传播理论在音乐研究中的运用

杜亚雄《再论匈奴西迁及其民歌在欧洲的影响》、《匈牙利民歌和哈萨克民歌有渊源关系吗》；王耀华《福建南音与冲绳三线古典音乐之比较研究》；罗艺峰《信缘社会的音乐传播与传承问题》；刘桂腾《西伯利亚诸族与满族萨满的象征——鼓的音乐学比较》；薛艺兵《音乐传播的符号学原理》等。

6. 民族音乐学的历史研究问题

洛秦《民族音乐学作用于历史研究的理论思考和实践尝试》；项阳《音乐史学与民族音乐学论域的交叉》；赵志安《民族音乐学历时性研究述见》；李延红《民族音乐学的历史研究》；陈铭道《民族音乐学地解释〈圣经〉》等。

7. 民俗学与音乐人类学研究

韩锺恩《关于民俗音乐研究的三个比较》；范晓峰《关于民俗音乐研究学术定位问题的若干思考——兼及民族音乐学及相关问题》；罗艺峰《中国音乐民俗学的对象、观念、方法》；乔建中《浅谈民俗音乐研究》；薛艺兵《“音乐民俗”界说》等。

8. 音乐民族志与人文叙事问题

沈洽《音乐民族志的架构》；杨民康《描述与阐释：音乐民族志描写的方法论取向》；彭兆荣《民族音乐的叙事功能》和《族性中的音乐叙事——以瑶族的“叙事”为例》；沈洽《贝壳歌——基诺族血缘婚恋古歌实录及相关人文叙事》；施祥生、沈沁及沈洽《二十世纪的中国音乐创作——阿炳的音乐与意义》；萧梅《“巫乐”研究的新探索》；洛秦《音乐人类学叙事诉求人文关怀》；汤亚汀《民族志新写作与历史重构的故事》等。

9. 乐器学研究

秦序《我国南方高山、佤、苗等族体鸣木鼓与有关音乐起源的几个问题》、薛艺兵《中国体鸣乐器综论》；孙跃云《民族音乐学视野中的乐器研究》；蔡灿煌《音乐物质文化研究(乐器学)的新途径——乐器的传记性案例及乐器博物馆案例》；萧梅《面对文字的历史：仪式之“乐”与身体记忆》；黄婉《探索乐器学研究新方法、反思并重构乐器之存在——“乐器学研究的挑战与转机”乐器学国际研讨会及专题讲座述评》等。

10. 城市音乐文化研究领域问题

汤亚汀《西方城市音乐人类学理论概述》；洛秦《城市音乐文化与音乐产业化》；柳青《城市音乐的民族音乐学研究价值》；李鸣镝《传统音乐之城市化研究》；李辛《城市中的纳西人》；熊晓辉《走向音乐人类学的批评——城市音乐人类学价值、取向、范式及其理论意义研究》；黄婉《音乐人类学新研究：“离散”音乐文化》等。

11. 传统仪式音乐理论研究

曹本冶《仪式音乐研究的理论定位及方法》和《行为—思想：仪式中的音声研究》；薛艺兵《仪式音乐的符号特征》、《对仪式现象的人类学解释》和《仪式音乐的概念界定》；杨民康《论仪式音乐的系统结构及在传统音乐中的核心地位》；张振涛《国家礼乐制度与民间仪式音》；刘红《仪式环境中的道教音乐》和《思想～行为—音声：中国仪式音乐民族志研究视域——试论仪式音乐研究会的学术宗旨》；周凯模《民间仪式中的女性角色、音乐行为及其象征意义——以中国白族"祭本主"仪式音乐为例》等。

12. 田野考察的理论与实践议题

伍国栋《实地调查的经验积累和科学意义及作用再认识》和《民族音乐学的实地调查类型》；杜亚雄《"采风"还是"田野工作"》；萧梅《20世纪中国民族音乐学实地考察问题》；《寻找传承与变迁中的文化主题——一次纳西"祭天"仪式的叙事与引申》和《理论、方法、精神——"'实地考察'与民族音乐学学科建设"研讨会述评》；罗艺峰《马来诺巴音乐之人类学解读》；周凯模《红河采风纪行》；齐琨《体验中的理解与见证——论民族音乐学实地考察的观念与方法》等。

13. 音乐人类学研究的新视角关注

张振涛《民间乐社与经济供养》；杜亚雄《为建立民族音乐学马克思主义学派而奋斗》；汤亚汀《社会性别与音乐》；洛秦《摇滚乐的缘起及其社会、文化价值》等。

14. 音乐人类学的本土化问题探索

韦兹朋《民族音乐学亚洲化的挑战》；郑元者《地方性知识的迷障：音乐的中国经验及其艺术人类学价值》；杜亚雄《东方民族音乐学家的一项重要任务》、余鑫《质疑本土化——民族音乐学之我见》等。

从以上的大致归类和列举看，无疑这一时期的学科建设意识有了很大程度加强，随着音乐人类学及整个大文化强调人文关怀的影响，对于传统音乐的研究转向为认知的层面，对学科发展在内容扩展和思考深入方面都起到积极的作用。

同时，也有学者提出在这个转型期存在着潜在负面影响，主要体现为轻视传统音乐基础和实践、轻视音乐本体与文化有机结合。①同时也出现了另一种令人担忧的现象，即由于音乐人类学以强烈的人文关怀精神、思想和方法渗透于各个研究领域及教学实践之中，对音乐的文化研究的确起到非常积极的作用，但是，也有不少不甚明了该学科本质的一些"崇拜者"，凭着热情参与了这个领域的讨论，一些文论套用了音乐人类学(或民族音乐学)的称谓和词语，而事实上其研究观念和方法完全与音乐人类学(或民族音乐学)没有多大关联。其结果是，彼学非此学。

---

① 伍国栋：《20世纪中国民族音乐理论研究学术思想的转型》，载《民族音乐学视野中的传统音乐研究》，上海音乐出版社，2004。

六、简要分析和总结

音乐人类学的中国实践及其包含的中国传统音乐研究的转型经历了接近一个世纪，无论是从中国传统音乐研究，还是民族音乐学在中国的论题都已经有许多前辈和同仁进行过全面和深入的研究。诸如重要文论包括：乔建中的《20 世纪中国传统音乐研究论纲》；伍国栋《20 世纪中国民族音乐理论研究学术思想的转型》；王耀华《中国传统音乐研究 50 年之回顾与思考》；沈洽《民族音乐学在中国》；杜亚雄《20 世纪民族音乐学在中国的发展》；汤亚汀《西方民族音乐学思想对中国的影响：历史与现状的评估》；杨民康《论日本民族音乐学对中国大陆音乐学术界的影响》；以及萧梅的专著《中国大陆 1900—1966：民族音乐学实地考察——编年与个案》。

本文在上述撰写过程中学习、研读且引用了以上诸位专家的不少观点，受益匪浅，因此无意对中国传统音乐研究，还是对民族音乐学在中国的历程进行重新分期。因为笔者并不从严格的时间意义上对各阶段进行分期，某些阶段的划分上可能与上述学者有相似或不同，或者说本文目的不是在分期的划分上，而是试图从音乐人类学的中国实践的角度，对其所经历的各阶段的特征，做一些尝试性论述，旨在通过对这些阶段，以及结合音乐人类学在西方的发展过程进行分析和总结所获得的经验，来探讨音乐人类学的中国实践在 21 世纪的发展趋势，并对音乐人类学的"中国经验"探索做一些初步构想。

1. 以上五个阶段的发展历程，其转型特征体现为从民族感情及政治倾向走向科学研究及国际化理性思考的学术研究和学科建设的过程。

本着强烈的民族感情，但由西方学理返观中国传统音乐，以及改造旧乐救国且振兴传统文化的意识开启了中国传统音乐研究的历程，以及音乐人类学的中国实践的启蒙；之后，强调"民族形式、救亡内容"以民间元素为基础的音乐创作鼓舞振奋救国人心意志，表现出明显的音乐研究的政治意识；接着，在新中国和平环境下开始了较为单纯的传统音乐中的音乐技术和形态的"科学研究"的学术探讨；随着西方音乐人类学观念和方法的引入，在中国社会改革开放和人文思想关怀的氛围下，音乐文化的认知成为了学术研究的发展动力，学科建设的自觉意识越来越显现和得到提升，音乐人类学的中国实践或"本土化"尝试逐渐积累起积极的中国经验。

2. 各个阶段的发展不是替代的转型，而是交替，或并置进行的。

音乐人类学的中国实践与中国传统音乐研究发展历程是密不可分的，这是因为一方面如上所述，音乐人类学的早期思想被介绍到中国之后，在主观和客观上都没有可能沿着一贯的路线继续发展，另一方面无论音乐人类学的思想、观念和方法在多大程度上开启中国学者的视野或其伴随社会人文思潮的发展多么与时俱进，但音乐人类学的"中国实践"的宗旨是对我们自身传统音乐进行更为全面地整理、完善地认识及深入地发展。在这一点上，所有的学者都是共识的。因此，这几个阶段的发展不是替代的转型，而是周期上的交替、学理上的相互渗透和影响，以及形

成并置发展的格局。

3. 各阶段之间是相互补充、不同视角的关系，特别是音乐创作、形态分析和文化认知是继承和发扬传统音乐的不同层面和意义。也因此可以看到，1949 年新中国成立以来，从中国传统音乐研究的特征上来说，学者们以音乐本体研究为主要关注点，以中国传统音乐系统化分类和音乐与语言关系研究所建立的民族音乐理论，体现了科学研究的特征。然而，同时在社会主义意识形态条件下，音乐创作中依然实践着《在延安文艺座谈会上的讲话》精神。也因此，音乐形态分析虽然具有一定的学科独立性，但为音乐创作的潜在关系依然存在。20 世纪晚期受人文社会思潮和西方音乐人类学的影响，中国传统音乐研究的领域和视野呈现多元化和扩展态势，一批文化意识突出的音乐人类学的中国实践的研究形成的文化认知特征明显，而中国传统音乐的本体研究继续发展且成果丰盛，同时相互间的互补性不断增强，新的理论视角和方法与深入的传统实践结合更为紧密，表现出对中国传统音乐在不同层面上广泛深入研究的意义。

4. 这个转型是思想发展、学科成熟的自然进程，学科建设意识具有自觉性的增强。自 20 世纪初至今，中国传统音乐研究及音乐人类学的中国实践经历了将近一个世纪，这是一个研究意识的萌芽状态到学科建设初见规模和成效的转型过程，这样的转型主要是学术思想和观念的变更带来的学科范畴扩展、学术范式与方法的调整和完善所形成的，这也是学科成熟的自然进程。我们看到，学科发展从单纯的民族感情触发返观传统，以民族形式救亡抗战的政治意识来整理、搜集和研究音乐，到以科学方法体系化地研究音乐本体，在基于注重音乐自身规律的基础上强调更多的人文关怀，并且通过广泛实时地与国际学界的互通交流，不断地深入音乐人类学的中国实践，并使之“本土化”和促进“中国经验”的积累，这是中国传统音乐研究及其音乐人类学的中国发展在学科建设意识自觉的充分体现。

在这自觉的学科建设意识建构的过程中，有三方面的重要因素促成了音乐人类学的中国实践得以发展和深入。首先是不断调整和完善的学术思想和观念成为学科建设的主导意识，其次是学术人才和群体构成的学科建设的重要动力，再就是学术研究和学科建设所需要的整体架构和方案，也就是运行方式，使得学科发展和学科建设意识的自觉性提升有了保障机制。接下来的第三部分，将探讨的即是具体分析和总结音乐人类学的中国实践历程中在这三方面所获的经验，对音乐人类学在 21 世纪中国的发展提出一些建设性的构想 。

二、音乐人类学在 21 世纪中国的发展及其学科建设构想

前文提到，在自觉的学科建设意识建构的过程中，有三方面的重要因素促成了

音乐人类学的中国实践得以发展和深入。首先是不断调整和完善的学术思想和观念成为学科建设的主导意识，其次是学术人才和群体构成的学科建设的重要动力，再就是学术机构和学科建设所需要的整体架构和方案，也就是运行方式，使得学科发展和学科建设意识的自觉性提升有了保障机制。回溯那些具有历史性意义的成果大多都是建立在这几方面因素的基础上的。

一、不断调整和完善的学术思想和观念成为学科建设的主导意识

在音乐人类学的中国实践历程中，萧友梅是最早关注中国音乐历史和传统音乐的研究者。1916年他在德国莱比锡大学完成了博士论文《17世纪以前的中国管弦乐队的历史的研究》，成为了20世纪中国音乐学历史上第一篇博士学位论文。之前我们已经提到，萧友梅在国外重新审视中国旧乐，对中国古代音乐进行研究的动机是出于强烈的民族感情。通过与西方音乐相比，他觉得中国音乐落后了一千年。萧友梅怀着强烈的民族自尊心说道："说起我们中国的音乐，实在是足以令我们痛心的。……世界上的人士，当说起音乐来的时候，全不把我们中国放在眼里。"①在这样的民族自尊感和借鉴西方音乐学的观念下，克服远离祖国、文献资料不足的困难，撰写了中国音乐史上第一篇有关中国古代乐器及其乐队发展史的宏论。之后他还于1920年撰写了《中西音乐的比较研究》。可以清楚地看到，萧友梅将在欧洲学习获得的比较音乐学的知识，研究和分析中国古代乐器发展所存在的问题和不足，通过比较的方式找出中国音乐"落后"的原因，并提出《复兴国乐我见》。包括萧友梅之后的音乐教育思想和创办国立音乐院的历史性功绩都与其最初的学理观念密不可分。

王光祈更是如此。其之所以被誉为中国民族音乐学先驱者，就是因为他在德国以《论中国古典歌剧》完成了其博士学位，以最为直接的方式接受了"柏林学派"的思想，通过几部重要的著作(诸如《东西乐制之比较》、《东方民族之音乐》、《中西音乐之异同》、《千百年间中国音乐与西方的音乐交流》等)较为完整地将比较音乐学的学理观念和方法引入到了中国。即使在他的《中国音乐史》中，他使用了"比较音乐学"显著特征的进化论思想研究了中国古代乐器的演进。

这两位重要的学者带给我们的影响主要不是他们著述所涉及的内容和撰写文论的数量，而是他们的学理观念和研究方法。学科建设和发展的关键就在于此。虽然说比较音乐学只是音乐人类学历史中的一个阶段，由于观念和方法的局限性，不久就被Ethnomusicology所取代，但是它的作用和意义是无疑的。也由此，萧友梅和王光祈所做出的重要的学科启蒙工作其意义是划时代的。

此后的发展情形和转型过程，本质上也都是体现了不断调整和完善的学术思想和观念成为学科建设的主导意识。例如，如前所述，本着强烈的民族感情，但由

---

① 《萧友梅全集·黄今吾的〈怀旧〉》(第一卷)，上海音乐学院出版社，第387页。

西方学理返观中国传统音乐，以及改造旧乐救国且振兴传统文化的意识开启了中国传统音乐研究的历程，以及音乐人类学的中国实践的启蒙；之后，强调“民族形式、救亡内容”以民间元素为基础的音乐创作鼓舞振奋救国人心意志，表现出明显的音乐研究的政治意识；接着，在新中国和平环境下开始了较为单纯的传统音乐中的音乐技术和形态的“科学研究”的学术探讨；随着西方音乐人类学观念和方法的引入，在中国社会改革开放和人文思想关怀的氛围下，音乐文化的认知成为了学术研究的发展动力，学科建设的自觉意识越来越显现和得到提升，音乐人类学的中国实践或“本土化”尝试逐渐积累起积极的中国经验。

这是一个从民族感情及政治倾向走向科学研究及国际化理性思考的学术研究和学科建设的过程。这个发展和转型过程在很大程度上是因为音乐人类学的思想、观念和方法开启中国学者的视野，更是学术思想和观念的变更带来的学科范畴扩展、学术范式与方法的调整和完善所形成的，这也是学科成熟的自然进程。我们看到，学科发展从单纯的民族感情触发返观传统，以民族形式救亡抗战的政治意识来整理、搜集和研究音乐，到以科学方法体系化地研究音乐本体，在基于注重音乐自身规律的基础上强调更多的人文关怀，并且通过广泛实时地与国际学界的互通交流，不断地深入音乐人类学的中国实践，并使之“本土化”和促进“中国经验”的积累，这是中国传统音乐研究及其音乐人类学的中国发展在学科建设意识自觉地充分体现。

新世纪伊始的一次大型国际学术研讨会可以视作为是对中国音乐学术研究在20世纪，严格地说主要是20世纪下半叶以来的重要总结和对21世纪发展趋势的展望。

2001年1月，在香港中文大学举行了“中国音乐研究在新世纪的定位”国际学术研讨会。与会代表包括中国大陆、香港、台湾以及美国、澳大利亚和英国的学者近百人，学者们从不同的角度、不同的层面对中国音乐研究在新世纪的定位，我们是否能够进一步探究出真正适合中国音乐多元属性及内涵的理论概念和方法，经过上一个世纪的努力，中国音乐的研究又有哪些关键性急需解答的问题等进行了讨论。

其中最为引人关注的议题是“中国音乐研究的理论、概念、方法与学科建设”。这一专题的讨论旨在对20世纪自王光祈以来的中国几代音乐家以及海外音乐人类学学者在中国传统音乐研究领域的不同阶段所遵循、采用的研究方法、观念、学术取向等进行多方位的探讨与总结，并展望中国音乐研究在21世纪经济全球化趋势下将会遇到的挑战。

例如，文章《民族音乐学“全观法”与“文化全元论”：试论21世纪中国音乐学的方法论问题》[①]（罗艺峰）提出，音乐是与民族整体的文化有着复杂的、多层面联系

---

① 罗艺峰：《民族音乐学“全观法”与“文化全元论”》，载香港中文大学《面向21世纪的中国音乐研讨会论文集》，人民音乐出版社，2003。

的文化事项，离开了“文化”和“比较”的一般观念以及民族音乐学中关于“传播与适应”的问题，离开了对于思维逻辑的掌握，离开了建立在价值无涉的经验认识和价值关联的人文关怀上的方法哲学，离开了全人类普世文化的“全元论”和民族音乐学“全观法”立场，我们就无法进行自己的工作。然而，置身于全球化历史进程当中，并面对网络化方式可能带来“一体化”范式，仅仅“护守传统”或者“全盘引进”的中国音乐学研究，都必须搬出一个姿态，以重新调整自身反战的策略，提出构想。

《后现代时期的音乐研究方法论思考点滴》(杨沐)一文引起了代表们的极大关注。由于在人文和社会科学研究中，20 世纪后半叶出现了后现代主义思潮，其对理性主义和现代主义提出挑战，对许多传统观念和现存理论持怀疑态度并加以诘难。文章讨论了音乐研究方法论中的现代主义与后现代主义、音乐的社会文化研究与形态研究之间的关系和在理论建树方面“破”与“立”的关系，以及对待新、旧理论的态度几个互相关联、难以截然分开的问题。

中国传统音乐既是根植于古代社会的一种历史文化，又是经历了现代文化变迁的一种当代文化。怎样认识这种文化的历史特性？它在现代文化变迁中发生了什么样的变化？它在当代中国音乐文化结构中处于何种地位？文章《中国传统音乐文化的处境》(薛艺兵)对于这些宏观问题提出了理论阐释，认为“旧民主主义革命”和“五·四”新文化运动与“新民主主义革命”和“文化大革命”这两次社会革命和文化革命对中国音乐文化产生了关键影响；当代文化处境中的中国传统音乐表现为上层传统的“文化排斥”与“文化萎缩”，同时也涉及到“边缘文化”对新“主流”的文化排斥、民间音乐的“原生性”和民间音乐作品的“经典化”等问题。仪式音乐一直是民间传统音乐中的重要内容，它所涉及到的有关信仰、象征、理念以及有关联的生活习俗都是仪式音乐活动中的主要部分。仪式音乐的研究对于了解、认识和保存中国传统音乐具有非常重要的意义，因此，仪式音乐研究也成为了中国传统音乐研究中的一个长远工作。为了使研究更为深入和完善，在总结以往实践经验的基础上，《仪式音乐研究的理论定位及方法》(曹本冶)文章认为，信仰(包括概念和认知)、仪式行为、仪式的音声三部分是研究艺术音乐的主导理论结构模式，结合这一理论模式，在实际运用上配合“远近”、“内外”和“定活”三个基本性的两极变量的思维方式，是研究中国信仰仪式音乐的理论方法基础。同时，《乐在其中——对音乐行为过程的人类学阐释》(薛艺兵)一文中认为，对于音乐行为过程的研究是生命和艺术本质的要求，因为人在音乐行为过程中起着主导作用，而且艺术应该是人性尊严和良知的体现。

虽然大多数学者认为音乐人类学应该是一门对全人类都具有价值及实用意义的学科，但是，对一些亚洲或者其他非西方国家的学者来说，他们既反对音乐人类学中保留的西方民族中心主义因素，又重视西方学者研究“异文化”音乐的方向。因此，美国及欧洲所称的 Ethnomusicology 这门学科是不是合适于非西方的学者？

我们怎么样能够把民族音乐学的国际性的理想与一个地区的独特的音乐特征及学术传统结合起来？有学者提出了《民族音乐学亚洲化的挑战》(韦兹朋)。

以上这些话题和研究视角，无疑或多或少都受到了大文化的影响，其中涉及了后现代主义、多元文化思想、他者和异文化、行为过程与人类学阐释、文化排斥与文化萎缩、文化生存的边缘性和原生性，以及信仰认知模式等方面探讨。

在论及具体研究领域和内容中，也同样对文化研究及其新视角的探索途径给予了极大的关注，特别是人作为研究主体成为许多学者思考的焦点，"新史学"的影响渗透在了音乐学内容的研究之中。例如，人类学的"局内人"和"局外人"的多层面、多价值观念体现在了不少讨论中。《解构"局内"和"局外"——以鄂西土家族哭嫁歌研究为例》(余咏宇)一文对哭嫁及其相关音乐活动进行了社会和文化性质的考察。《一位中国音乐人类学学者看美国街头音乐活动》的作者(洛秦)认为"局内/局外"与"主位/客位"这一组概念长期以来被人们视为同等对应关系来认识，而事实上两者是不同的。"主位/客位"所涉及的是研究者对实物和现象在认识观念上的不同角度，而"局内/局外"则是观察者的文化身份或具体文化立场上的不同角度。前者的两个方面的关系不是辩证的，也不是相对的，而后者的两个方面的关系是相对的，是可以转换的。该文的视角提呈了"音乐人类学研究的理论和实践的一个尝试实例"，这个实例为中国学者从"客位"的角度和以"局外人"的身份来研究他者——美国音乐、社会和文化开启了一个新的视角。音乐文化是人的文化，人创造了音乐和文化，人应该是音乐文化研究的主要对象。学者在研究音乐文化传承的问题上从《乐籍文化研究的现实意义》(项阳)着手，对历史上宫廷、军乐地方官府所属专业贱民乐人之间的关系进行了探讨，指出以乐籍制度下的乐人为主线，在相关研究的基础上，由乐户问题所引发的思考，将会对传统音乐文化研究的各个层面的重新审视具有积极的意义。①

以上这些研究充分体现了20世纪晚期受人文社会思潮和西方音乐人类学的影响，如前文所强调的，中国传统音乐研究的领域和视野呈现多元化和扩展态势，一批文化意识突出的音乐人类学的中国实践的研究形成的文化认知特征明显，新的理论视角和方法与深入的传统实践结合更为紧密，表现出对中国传统音乐在不同层面上广泛深入研究的意义，以及音乐人类学的中国实践经验的不断积累。

二、学术人才和群体构成的学科建设的重要动力

学科建设和发展过程中，学术人才和群体是最重要的实施者和动力，主要体现

① 根据笔者《二十一世纪中国音乐研究走向何方？——"中国音乐研究在新世纪的定位"国际学术研讨会综述》整理，原文载《音乐艺术》，2001年第1期。文中所涉及的文章皆发表于《中国音乐研究在新世纪的定位·国际学术研讨会论文集》，人民音乐出版社，2002。

在他们所进行的群体性研究之中。20世纪下半叶以来，具有较为典型的以学术群体性研究意义的成果集中在以下几个方面，而且它们的共同特点体现为对于区域音乐社会研究领域的高度关注：

1. 中国传统音乐文化地理学探讨

在“中国音乐研究在新世纪的定位”国际学术研讨会上，乔建中的一篇文章非常值得重视，其研究内容直接与区域音乐社会研究的主题相关，他提出了《中国音乐学文化区系类型研究刍议》。“刍议”对建立中国音乐学文化区系类型的研究系统提出几方面的工作准备：(1)建立一套相关研究成果的文目索引；(2)参照“中国考古学文化区系类型”理论模式及规范原则，进行一些典型抽样调查；(3)探讨学理，初步建立有关中国音乐的文化区系类型学说的理论框架。文章强调，“文化区系类型”理论的意义在于可以强化我们对中国音乐文化的整体性认识，而且可以改变以往中国音乐学研究中历时(史学)与共时(音乐人类学)分离甚至隔膜的状态，促使其相互渗透和转换，从而使它向深度发展。这是比较明确的有关区域音乐社会史研究的理论与方法的建树性探讨，应该说，就学科建设的层面来说，它是中国音乐学界第一篇具有旗帜性意义的文论。

事实上，早在20世纪80年代，乔建中及其他同仁已经开始这方面的思考。虽然当年以区域为范围的音乐研究的设想似乎并不是非常自觉或有意识地展开，但萌芽状态的探索为今后的发展奠定了重要的基础。例如，关于音乐文化地理研究及汉族民歌色彩区划分问题有大量学者参与了讨论，按照时间顺序列举如下：

1962年，杨匡民：《湖北民间歌曲音调特点区分示意图》(湖北省文化局、中国音协武汉分会编《湖北民间歌曲集》(上)，1962铅印本)

1964年，杨匡民：《湖北民歌穿歌子分析》(载《音乐论丛》第6辑，音乐出版社，1964)

1980年，杨匡民：《湖北民歌音调的地方特色》(载《音乐研究》，1980年第3期)

1981年，王耀华：《福建民歌的色彩区及其调式、音调特点》(载《福建民间音乐研究》，1981年第1期)

1982年，江明惇：《汉族民歌概论》(上海文艺出版社，1982)

1983年，江明惇：《试论江南民歌的地方色彩》(载《音乐研究》，1983年第1期)

1983年，苗晶：《我国北方汉族民歌近似色彩区的划分》(载《中央音乐学院学报》，1983年第3期)

1985年，黄允箴：《论北方汉族民歌的色彩区划分》(载《中国音乐学》，1985年第1期)

1987年，杨匡民：《民歌旋律地方色彩的形成及色彩区的划分》(载《中国音乐学》，1987年第1期)

1989年，沈洽：《中国——汉民族的音乐》(岩波讲座《日本的音乐·亚洲的音

乐》别卷,东京:岩波书店,1989)

1989年,黄允箴:《汉族人口的历史迁徙与南方汉族民歌的色彩格局》(载《中国音乐学》,1989年第4期)

1992年,赵宋光:《音乐文化的分区多层构成描述》(载《中国音乐学》,1992年第2期)

1993年,杜亚雄:《汉族民歌音乐方言区及其划分》(载《中国音乐》1993年第1期)

1993年,杜亚雄:《中国各少数民族民间音乐概论》(人民音乐出版社,1993)

1993年,刘正维:《戏曲腔式及其板块分布论》(载《中国音乐学》1993年第4期)

1995年,苗晶:《民歌比较研究中的几个问题——地属、族属与风格差异》(载《中国音乐学》,1995年第4期)

1995年,马勇、邓亚波:《试论音乐与地理环境》(载《中国音乐学》,1995年第4期)

1996年,李慕寒、沈守兵:《试论中国地域文化的地理特征》(载《人文地理》,1996年第1期)

1996年,刘岩、李秀霞:《音乐文化的地理研究》(载《人文地理》,1996年第4期)

1997年,乔建中:《试论中国音乐文化分区的背景依据》(载《中国音乐学》,1997年第2期)

1998年,徐雅岚:《湖北民歌的二四句式结构特征及其地理分布》(载《黄钟》,1998年第2期)

1998年,乔建中:《论中国传统音乐的地理特征及中国音乐地理学的建设》(载《中央音乐学院学报》,1998年第3期)

1998年,王耀华、杜亚雄合著的《中国传统音乐概论》(福建教育出版社,1998)

1998年,王耀华等主编《音乐欣赏》(中的相关内容,高等教育出版社,1998)

1999年,蔡际洲:《关于中国传统音乐文化地理学研究的思考》(载《交响》,1999年第4期)

2000年,王耀华:《福建传统音乐》(中相关内容,福建人民出版社2000年)

2000年,陈东:《中国民歌与地理环境的关系》(载《衡阳师范学院学报》,2000年第2期)

2001年,蒋菁、管建华、钱茸主编《中国音乐文化大观》(中的相关内容,北京大学出版社,2001)

2003年,陈涓:《中国民歌的地理探析》(载《福建教育学院学报》,2003年第10期)

2004年，王耀华：《中国传统音乐文化区划研究综述》(载《音乐研究》，2003年第4期)

2005年，申秀英：《论中国音乐文化地理学的建设》(载《湖南社会科学》，2005年第3期)

2005年，吴永生、冯健、张小林：《中国民歌文化的地域特征及其地理基础》(载《人文地理》，2005年第2期)

2005年，蔡际洲：《文化地理学视野中的中国音乐家研究》(载《中国音乐学》，2005年第2期)

2006年，廖明旗：《中国民歌的地理背景与地域特色浅析》(载《文史博览》，2006年第2期)

2006年，刘纯：《浅谈我国民歌中的地理因素》(载《艺术研究》，2006年第2期)

2007年，张丽萍：《浅谈中国民歌的地域差异及其地域特色的成因》(载《科技信息(学术研究)》，2007年第25期)

以上自1962年至2007年的不完全统计，涉及该论题的文论36种(其中7本著作中涉及有关内容，29篇为论文)。这些文论大致可以分为几类：

其一，关于民歌色彩区与传统音乐文化区划分问题。例如，杜亚雄《中国各少数民族民间音乐概论》[①]及王耀华等主编《音乐欣赏》[②]中，将民族民间音乐分为8个音乐文化组：北方草原、黄土高原、中亚绿洲、西藏高原、云贵高原、中南丘陵、东南山地、台湾山地等。王耀华《福建民歌的色彩区及其调式、音调特点》[③]及《福建传统音乐》[④]中，将中国传统音乐分为9个支脉：秦晋、荆楚、齐鲁燕赵、吴越、巴蜀、滇桂、闽台、粤、客家。作者又在杜亚雄合著的《中国传统音乐概论》[⑤]中提出了三大乐系、十七支脉的分区：秦晋、北方草原、荆楚武陵、齐鲁赵燕、吴越、巴蜀、青藏高原、滇桂黔、闽台、粤海、客家、台湾山地。沈洽《中国——汉民族的音乐》[⑥]中论述：根据音乐的样式分类，结合地理学、文化史学和方言的分类，运用多层、重层的方法，对汉民族的传统音乐用地图和谱例来表示的那样，分为7个音乐文化区。西北、东北、西南、华中、江南、江淮、东南音乐文化区。蒋菁、管建华、钱茸主编《中国音乐文化大观》[⑦]的第四编"地孕天成"分"汉族音乐的区域特色"和"少数民族音乐

---

① 杜亚雄：《中国各少数民族民间音乐概论》，人民音乐出版社，1993。

② 王耀华主编：《音乐欣赏》，高等教育出版社，1998。

③ 王耀华：《福建民歌的色彩区及其调式、音调特点》，载《福建民间音乐研究》，1981年第1期。

④ 王耀华：《福建传统音乐》，福建人民出版社，2000。

⑤ 王耀华、杜亚雄：《中国传统音乐概论》，福建教育出版社，1998。

⑥ 岩波讲座《日本的音乐·亚洲的音乐》别卷，东京：岩波书店，1989。

⑦ 蒋菁、管建华、钱茸：《中国音乐文化大观》，北京大学出版社，2001。

的区域特色"两部分,其中"汉族"部分的第一节为乔建中撰写的"汉族音乐文化区划的背景依据与综述",内容基本采用了其在《试论中国音乐文化分区的背景依据》的分类原则和构想。之后的14节以此依据分别由苗晶、王耀华、杜亚雄等众多学者参与撰写的14种音乐文化区划的内容,即齐鲁燕赵、北地乡音—东北部平原内区;关东风情、艳谐生趣—东北部平原外区;西北高原内区、西北高原外区、西南高原内区、西南高原外区、江淮区、江浙平原区、江汉区、湘区、赣区、闽台区、粤区、客家区。

乔建中在《音地关系探微》①中指出:把一定文化区(圈)中民间音乐的空间分布状态同它所赖以形成、传播的地理环境联为一体,进行多种角度的考察,从而找到两者间的诸多联系……民间音乐区域划分的三条原则:(1)应把各种民间音乐当作整体,寻觅蕴含在其中的"类似音乐特质",如果这一特质代表了某一地区的传统,就可以把所有体现这些特质的流行地视为一个风格区;(2)要充分考虑历史上曾经形成的地方文化区这个因素,如果民间音乐风格区与之基本吻合,则可以统一称之;(3)应结合地理、地貌、民族、语言、习俗诸因素。根据这三条原则,将全国民间音乐风格划分为15个文化区。诸如:齐鲁民间音乐风格区,其地貌为北方平原、低山丘陵、滨海混合型;燕赵民间音乐区,其地貌为北方平原型;三晋民间音乐区,其地貌为北部高原型;秦陇民间音乐区,其地貌为北部高原型;关东民间音乐区,其地貌为北方平原型;巴蜀民间音乐区,其地貌为山地盆地型;楚民间音乐区,其地貌为沿江平原、低山丘陵型;吴越民间音乐区,其地貌为江南水乡、滨海型;江淮民间音乐区,其地貌为平原滨海型;滇黔民间音乐区,其地貌为西南部高原山地型;百越民间音乐区、其地貌为低山丘陵、滨海型;闽台民间音乐区,其地貌为滨海型;藏民间音乐区,其地貌为高原山地型;内蒙草原民间音乐区,其地貌为高原草原型;新疆民间音乐区,其地貌为高原绿洲型。

其二是关于色彩区划分在理论上的探讨。例如,杜亚雄《汉族民歌音乐方言区及其划分》提出,从20世纪80年代初起,汉族民歌"色彩区"(或曰"近似色彩区")的划分成为我国民族音乐理论界的一个热门话题。许多同志撰文著书进行探讨,取得了许多成绩,但也存在不少根本问题。众所周知,划分是把一个概念的外延分为几个小类的逻辑方法,进行划分首先应有标准和根据。既要划分"色彩区",首先要明确何谓"色彩区",为这一概念定义。然而,讨论"色彩区"划分的同志们大都避而不谈"色彩区"的定义,"色彩区"的概念含混不清,划分也就不可能清晰。黄允箴在其《汉族人口的历史迁徙与南方汉族民歌的色彩格局》一文论证了汉民族人口迁徙与南方汉民族民歌色彩格局的问题,她指出,汉族民歌以甘南、陕南、湖北、皖南、苏北为界,形成南北对峙的两大色彩片,这在古代已成定局,古今许多研究者都曾

① 载刘靖之编《民族音乐》第3集,香港大学亚洲研究中心,1990。

不同程度地观察到，并论述了这两大色彩片旋律形态的总体区别。然而，这些论述往往由于过于“总体”化而难以盖全，有许多不足以体现南北形态差异的例外，并无法作为确立两大色彩片的佐证，所以将汉族民歌南北色彩片的区别局限于鸟瞰式旋律形态的对比上不免偏颇。为此，笔者把视线贴近了地面，对南北各局部地区的民歌色彩的划分进行了历时和共时的分析与研究。

其三是关于中国传统音乐文化地理学研究的思考。例如，蔡际洲《关于中国传统音乐文化地理学研究的思考》①是根据作者在“传播与传承：中国音乐的历史与今天”学术研讨会上的发言整理而成。其主要对20世纪80年代以来的中国传统音乐的文化地理学研究进行了回顾，同时，提出文化地理学是研究人类文化与地理环境之间相互关系的人文地理科学，中国传统音乐的文化地理学研究既可看作是文化地理学研究的一个分支，也可看作是民族音乐学研究的一个方面。

对于该论题的研究最全面和具有代表性的是乔建中的系列论述，如前所述，他提出了《中国音乐学文化区系类型研究刍议》。其他关于此论题的重要文章包括《论中国音乐文化分区的背景依据》②、《论中国传统音乐的地理特征及中国音乐地理学的建设》③。在《试论中国音乐文化分区的背景依据》一文中，作者指出，凡是具有相对稳定的地域范围而在文化上形成了共同传统并具有某种相似文化“特质”的地区，即可成为文化区。当然，这个概念具有相对性。大“区”可以大到半个地球；小“区”可以特指一个只有千百人的部落和社区。“区”划愈大，其“文化特质”的意义愈泛，甚至仅仅有一种象征意义；“区”划愈小，其“文化特质”愈明显具体。所谓“整体描述”，则是指被划定的文化区内所有的文化现象，包括物质文化如生产方式、生活方式、地理地貌、环境及由此而形成的社会历史环境、语言、习俗、宗教信仰、传统艺术等进行全面考察，然后逐一描述并努力揭示其相互之间的某种联系。从而把某个特定文化区的那些共同的“文化特质”公之于世……从于区划的角度而言，对其发生影响的则主要是地理环境、古代文化及方言方音等三个方面。

乔建中在《论中国传统音乐的地理特征及中国音乐地理学的建设》中论述道，他本人自20世纪80年代初通过对传统音乐的一些个案研究，开始注意中国传统音乐的空间分布现象，进而发表了关于汉族民歌区域划分的意见，接下来，又进入有关音——地——人关系的一系列探讨，其目的，是想通过对中国传统音乐空间分布的全面认识并在此基础上，初步建立起一个中国传统音乐地理学的理论框架……乔文还指出，他的中国音乐地理学的思考是在受到20世纪初美国地理学家

① 蔡际洲：《关于中国传统音乐文化地理学研究的思考》，载《交响》，1999年 第4期。

② 乔建中：《论中国音乐文化分区的背景依据》，载《中国音乐学》，1997年第2期。

③ 乔建中：《论中国传统音乐的地理特征及中国音乐地理学的建设》，载《中央音乐学院学报》，1998年第3期。

索尔从人文地理学中延伸出来语言地理学、宗教地理学、文化景观、艺术地理学等分支学科，以及20世纪80年代后，文化地理学的研究蓬勃发展的影响下所产生。特别是，音乐人类学将音乐与文化环境的紧密结合的思维和研究方式，本质上也具有文化地理学的性质。诸如柏林学派的霍恩波斯特尔和萨克斯的“文化圈”、巴托克、柯达依的“音乐方言区”、梅里亚姆、内特尔的“音乐文化区”等相似主张，对中国音乐学界来说，成为了一种观察方法和理论指南。

2. 冀中笙管乐研究

2006年首批国家非物质文化遗产名录“音乐”项目中，有一个内容是音乐学界颇为关注的，即序号89的“冀中笙管乐”，其所涉及的内容和范围包括屈家营音乐会、高洛音乐会、高桥音乐会、胜芳音乐会，申报地区为河北省固安县、涞水县、霸州市。

2008年第二批国家级非物质文化遗产名录推荐项目名单(扩展项目)[①]中，“冀中笙管乐”的序号为90，编号Ⅱ-59。这次所涉及的内容和范围都有了更进一步的扩大，包括雄县古乐、小冯村音乐会、张庄音乐会、军卢村音乐会、东张务音乐会、南响口梵呗音乐会、里东庄音乐老会、辛安庄民间音乐会、圈头村音乐会、东韩村拾幡古乐，申报地区为河北省的雄县、固安县、霸州市、廊坊市安次区、文安县、任丘市、安新县、易县。

一个区域的一个乐种如此受到重视和认可是比较罕见的。这要归功于我们音乐学界对于“冀中笙管乐”这一音乐文化“富矿”的勘探、挖掘和宣传。“冀中笙管乐”是河北地区的鼓吹乐。对于河北鼓吹乐的关注可以追溯到20世纪30年代，刘天华采录整理了第一本乐谱《安次吵子会乐谱》。之后，于1950年代，杨荫浏与同仁们对北京智化寺的音乐进行了考察，记录并刻印了三卷本的《北京智化寺京音乐参考资料(1-3)》。1952年，由万叶书店出版了杨荫浏、曹安和对定县子位村“吹歌会”采访和整理的《定县子位村官乐曲集》。之后，到了1981年，杨荫浏先生所著《中国古代音乐史稿》第34章“明清的乐器和器乐”中出现了“冀中管乐”一词，也即眼下所谓的“冀中笙管乐”。杨荫浏在书稿中论述：“冀中管乐，是由农民组成的业余团体‘吹歌会’所奏。吹歌会的组织，大约距今二百年前，已是冀中农村中常见的事。其所用乐器有管、海笛(小管)、笙、苗、梆胡、胡琴、龙头胡琴(低音胡琴)、云锣、小铛铛、大鼓、小鼓、大钹、小钹、铙、梆子等。其所奏曲调，较多出于近代民歌。”

学界对于“冀中笙管乐”的热情主要开始于薛艺兵、吴犇对屈家营“音乐会”的调

---

① 关于“冀中笙管乐”和“冀中‘音乐会’”的乐种称谓，以及具体乐社所涉及的乐种分类等问题，齐易在其《从冀中“音乐会”看目前非物质文化遗产保护工作中的一些问题》(《音乐类非物质文化遗产保护国际学术研讨会论文集》2008年，中央音乐学院音乐学研究所等主办)一文中提出了自己的看法和建议。

查与研究。屈家营是河北廊坊地区固安县的一个村庄，有两千人口，是一个杂姓聚居的农业自然村。该村地处冀中平原，位于北京正南约90公里处，东去90公里可达天津，西行90公里可抵保定。在这三大城市的中间地带，至今保存着一个未曾被挖掘的民间传统乐会——屈家营“音乐会”。中国艺术研究院音乐研究所从1986年春季起，多次派人前往该会进行调查、采访、录音、录像，获得了珍贵的第一手资料。经过记谱、整理、研究等案头工作，薛艺兵、吴犇认为：屈家营“音乐会”是如今保存比较完好的一个传统乐队；“音乐会”在民间生存有着丰富、生动的民俗内容。文章论述了“关于屈家营‘音乐会’的音乐”，包括乐队和乐器、乐谱和调、乐曲、屈家营“音乐会”的历史，以及对其音乐来源及乐种分析；“屈家营‘音乐会’的民俗内容及其文化蕴涵”，包括生存环境、乐—会概念、乐的雅俗观与等级观、“音乐”的用途及其性质、会制与俗规、会的社会作用、“音乐会”的传统价值、解放后“音乐会”民俗内容的变化、新的生存方式，以及危机与挽救措施。因此，薛艺兵、吴犇《屈家营“音乐会”的调查与研究》成为了该领域研究的重要基础，不仅使得屈家营民间社团活动获得了外界的高度关注，而且出现冀中“音乐会”的概念，该领域的研究从此成为了热门论题。现将自1987年以来的研究(不完全统计)列举如下：

发表论文：

(1) 薛艺兵、吴犇：《屈家营“音乐会”的调查与研究》(载《中国音乐学》，1987年第2期)

(2) 王剑鸣、汪海：《谈冀中管乐——兼论冀中管乐的结构和分类》(载《中国音乐》，1987年第4期)

(3) 乔建中：《俗中见雅 清音永存——固安屈家营“音乐会”赴京演出感言》(载《人民音乐》，1987年第8期)

(4) 薛艺兵：《从冀中“音乐会”的佛道教门派看民间宗教文化的特点》(载《音乐研究》，1993年第4期)

(5) 乔建中、薛艺兵、钟思第、张振涛：《冀中、京、津地区民间“音乐会”普查实录》(《中国音乐年鉴1994年卷、1995年卷、1996年卷》)

(6) 李莘：《冀中音乐会举隅——安次地区周各庄村、古县村音乐会》(载《中国音乐学》，1996年第4期)

(7) 乔建中、薛艺兵、钟思第、张振涛：《“音乐会”的谱本统计及相关问题——冀京津笙管乐种研究之一》(载《音乐研究》，1997年第2期)

(8) 陈铭道：《冀中“音乐会”文化价值论》(载《中国音乐》，1997年第2期)

(9) 张振涛：《民间乐师研究报告——冀京津笙管乐种研究之二》(载《中国音乐学》，1998年第1期)

(10) 陈铭道：《冀中“音乐会”——传统文化的血肉文本》(乔建中、薛艺兵、汪申申、张振涛编《民间鼓吹乐研究——首届中国民间鼓吹乐研究学术研讨会论文

集》山东友谊出版社,1999)

(11) 曹本冶、薛艺兵:《河北易县、涞水两地的后土崇拜与民间乐社》(载《中国音乐学》,2000 年第 1 期)

(12) 薛艺兵:《河北易县、涞水的〈后土宝卷〉》(载《音乐艺术》,2000 年第 2 期)

(13) 张振涛:《"吹鼓手"一词的社会学释义——"音乐会"与"吹打班"的比较研究》(载《星海音乐学院学报》,2000 年第 2 期)

(14) 张振涛:《冀中平原上的思绪(一)——日久见人心》(载《人民音乐》,2001 年第 10 期)

(15) 张振涛:《京畿"音乐会"的乐社性质与组织结构》(载《黄钟》,2002 年第 1 期)

(16) 张振涛:《国家礼乐制度与民间仪式音乐》(载《中国音乐学》,2002 年第 3 期)

(17) 萧梅:《南高洛三天——音乐人类学笔记之一》(载《音乐艺术》,2003 年第 1 期)

(18) 张振涛:《岁时节日与仪式音乐》(载《音乐艺术》2003 年第 1 期)

(19) 彭小玲、吴凡:《黑眼睛与蓝眼睛——比评张振涛〈冀中乡村礼俗中的鼓吹乐社——音乐会〉与钟思第〈采风——新旧中国的民间艺人生活〉》(载《音乐艺术》,2005 年第 2 期)

(20) 景蔚岗:《笙管乐与鼓乐的系属分类及乐种冠名的从俗原则》(载《中国音乐学》,2005 年第 2 期)

(21) 齐易:《走进南高洛"音乐会"》(载《天津音乐学院学报》,2005 年第 3 期)

(22) 王延泓:《南北高洛宝卷研究》(中国艺术研究院,硕士论文,2006,导师:崔宪)

(23) 宋博媛:《燕赵多慷慨,笙管奏华章——高洛"音乐会"、"南乐会"的调查研究》(河北大学硕士论文,2006,导师:齐易)

(24) 谢穗:《河北徐水县迁民庄南乐会研究》(中国艺术研究院硕士论文,2006,导师:张振涛)

(25) 谢穗:《河北徐水县迁民庄南乐会研究》(载《中国音乐学》,2007 年第 1 期)

(26) 郭轶菲:《北高洛"音乐会"初探》(载《河北工程大学学报》,2007 年第 3 期)

(27) 宋博媛:《"南高洛音乐会"工尺谱本研究》(载《文教资料》,2008 年第 1 期)

(28) 白莉:《河北安新县圈头村"音乐会"与吹打班的比较研究》(中国艺术研

究院硕士论文,2008,导师:项阳)

(29) 齐易:《从冀中"音乐会"看目前非物质文化遗产保护工作中的一些问题》(《音乐类非物质文化遗产保护国际学术研讨会论文集》,2008,主办中央音乐学院音乐学研究所等)

(30) 刘东兴、马晓男、周红霞:《山重水复疑无路 柳暗花明又一村——从高洛音乐会乐师的现状谈中国传统乐社的发展》(载《衡水学院学报》,2008 年第 5 期)

(31) 孙慧琴、王克永:《走进"古乐之乡"——北高洛"音乐会"调查报告》(载《商业文化(学术版)》,2008 年第 1 期)

出版著作:

(1) 钟思第(Stephen Jones):《中国民间乐社》(*Folk Music of China: Living Instrumental Traditions*, Oxford: Clarendon Press, 1995).

(2) 张振涛:《冀中乡村礼俗中的鼓吹乐社——音乐会》,山东文艺出版社,2002

(3) 张振涛:《笙管音位的乐律学研究》,山东文艺出版社,2002

(4) 薛艺兵:《神圣的娱乐——中国民间祭祀仪式及其音乐的人类学研究》,宗教文化出版社,2003

(5) 景蔚岗:《中国传统笙管乐申论》,湖南文艺出版社,2005

(6) 张伯瑜编著:《河北安新县圈头村"音乐会"考察》,中央音乐学院出版社,2005

(7) 马维彬主编:《河北民间古乐工尺谱集成》,河北美术出版社,2006

(8) 涞水县宣传部、文体局编:《高洛音乐会》,中国文联出版社,2007

以上统计所示共有论文 31 篇、著作 8 本。一方面是数量多,仅 2006 年就有三部硕士论文是关于该论题的,包括 2008 年,共有 4 部硕士学位论文(详见上述编号 22、23、24 和 28)。另一方面,虽然研究集中于这一领域,但从以上这些文论来看,它们涉及了该领域研究中的各个方面,所探讨的主题包括:(1)历史源流、文化变迁、文化功能、国家权利;(2)演奏形式、音乐特点、工尺谱、笙管乐律、曲目考源、卷本研究、宝卷和后土宝卷;(3)民俗活动、传统乐社、音乐会社、吹打班社、农村乐社、乐师身份、艺龄性别、从艺心理、女性角色;(4)仪式音乐、民间及后土信仰、佛道教门派与民间宗教文化;(5)文化平台、继承发展、非物质文化遗产保护等。

例如,曹本冶、薛艺兵《河北易县、涞水两地的后土崇拜与民间乐社》论述道,中国的农村经济依赖土地,后土作为土地女神,故对其信仰活动在农村历来十分普遍。位于冀中平原西北部的河北省易县、涞水等地农村,至今仍保留着浓厚的后土信仰习俗。后土不仅是当地最崇拜的全能之神,而且也是当地承担着乡村社区礼仪职责的乐社最重要的祭祀对象。此类民间乐社每年定期举行后土祭祀仪式和仪式音乐,构成了当地后土崇拜的礼乐典范。仪式的展开自始至终给声音(诵唱经

文和演奏器乐)所包含着。对这种信仰习俗和音乐行为的研究,无疑有助于我们更深入地了解和诠释中国农民的信仰意识及其与仪式音乐、民间乐社的关系等一系列问题。

同时,薛艺兵的《河北易县、涞水的〈后土宝卷〉》是对河北易县、涞水县一带民间乐社中保存的《后土宝卷》的首次介绍和研究,对其文本结构、音乐结构的分析和对其与民间秘密宗教宝卷的关系、曲目源流等问题进行了考证。

再如,谢穗在《河北徐水县迁民庄南乐会研究》中讨论了"国家权力"问题,文章论述道,河北省保定市徐水县迁民庄南乐会是分布于冀中地区的鼓吹乐种中一个普通的民间音乐组织,但在20世纪50年代,由于特殊的历史和社会原因,这个默默无闻的民间乐社,被主管文化的京城官员冠以了带有那个时期鲜明特征的响亮名称"跃进吹歌会",一夜之间成了全国妇孺皆知、影响广泛的民间班社。由传统乐器演奏的《英雄们战胜了大渡河》,几乎成为这家乐社的代表曲目,也成为一个民间音乐组织告别过去、步入新境的标志,乃至成为那个时代民间音乐发展方向的风向标。在"破四旧、立四新"的社会环境下,那些为民间宗教仪式服务的乐社几乎皆处于岌岌可危之中,而迁民庄南乐会却充分发挥了民间组织适应社会变迁的灵活机制,改曲目、换身份、易名号,使自己能够在特殊的年代中不但得以存活,而且繁荣昌盛。表面上看,"跃进"一词的时代性,几乎把它永远定格在一段不光彩的历史中,然而,这一民间音乐组织却利用了自己在特殊时代建立起来(或者说由天而降)的声誉,继续风风火火,一呼百应,在一个地方的文化生态圈中依然牢固地保持着自己的首要地位,50年不动摇。这个令人不可思议、发人深省、十分难得的事例,成为了民族音乐学的研究视线的特殊关注。

国家礼乐制度问题是"冀中笙管乐"研究中的重要话题。张振涛的文章《国家礼乐制度与民间仪式音乐》详尽地论述了国家礼乐制度与民间仪式音乐之间的关系。文章指出,京畿地区民间音乐会的建立与传播何以如此广泛,仅靠僧道传法与民间自发难以达到如此规模。了解明清时代的里社制度暨国家颁定的祭祀仪式,才能解开这个死结。各乡各社的祭祀五土五谷是明代朝廷颁发的典令,没有政府行为的强大贯彻力,以及这种政策所起的倡导作用,民间结社断难成立。上行下效、上令下达是大一统政治制度的基本传导方式。国家礼仪为乡民参与仪式和接触音乐起了指导和参照作用。先立社坛、后建大寺的体制与演变过程是国家意识与民间信仰结合的过程。执行社祭派生出的祭祀组织,结社建会,竖起自家的旗幡并非是艺术的普及,而是国家礼仪的推广把礼乐输进乡村。

同时,对于如此丰富的音乐文化遗产的保护,有学者也提出了批评和建议,如齐易在"音乐类非物质文化遗产保护国际学术研讨会"上发表了文章,指出了《从冀中"音乐会"看目前非物质文化遗产保护工作中的一些问题》。诸如:

第一是关于"乐种的命名"问题,他提出按照什么原则给某个非物质文化遗产

项目命名，这是目前急于解决的问题。目前国家非遗名录的命名显得有点乱，例如在“第一批国家级非物质文化遗产名录”河北省的乐种中有“河北鼓吹乐”，也有“冀中笙管乐”。就其词义内涵来说，“笙管乐”应在“鼓吹乐”之中，“冀中”应在“河北”之中，二者不是并列关系。同时，“冀中笙管乐”以代冀中地区“音乐会”的称呼值得再推敲。因为，其一，当地老百姓并不知道“冀中笙管乐”是什么；其二，除了笙管，“音乐会”表演中还包括笛子、云锣和鼓、钹等打击乐器，仅以笙管两件乐器来命名整个乐种，似乎以偏概全、不太合适。

第二是有关“乐种分类的混乱”现象。例如，河北定州的“子位吹歌”是由管子、唢呐、笙等有调乐器及打击乐器等构成的合奏，它应该属于“冀中音乐会”大系统之中。因此，按照国家非遗名录的分类，其应该列在“冀中笙管乐”之下。但是，在第二批国家非遗名录推荐项目中却将其作为一件乐器的独奏形式，归类到了“唢呐艺术”名下。再如，在第二批国家非遗名录推荐项目名单中，安新县圈头村音乐会等九个乐社被归入了“扩展项目”下面的“冀中笙管乐”里，而北京市大兴区的白庙村音乐会被列在了“新入选项目”中的“笙管乐”中，而事实上它与“冀中笙管乐”是一码事。因此，建议按照“分类从简，命名从俗”和“辨清实质，妥当归类”的原则，重新将这些遗产统一归类、命名和编号。

文章还对“录音、录像方面的问题”提出了批评，建议坚持“真实、系统和全面记录”的原则，其“音乐本体”与其原生文化环境一起录制，为这项非物质文化遗产留下全面的文化信息档案。同时，作者对文字、乐谱资料的整理与出版、重申报、轻保护的问题也提出了建议。他指出，这些问题大概不仅仅是冀中音乐会所遇到的，而是带有普遍性的。我国的非物质文化遗产保护工作刚刚开始，在工作开展的过程中肯定会遇到这样或那样的问题，我们应该正视这些问题，并提出各种应对措施去解决它。

除了论文，以下五种专著是对“冀中笙管乐”最为全面和深入的研究，即钟思第的《中国民间乐社》、张振涛的《冀中乡村礼俗中的鼓吹乐社——音乐会》、薛艺兵的《神圣的娱乐——中国民间祭祀仪式及其音乐的人类学研究》、景蔚岗的《中国传统笙管乐申论》，以及张伯瑜的《河北安新县圈头村“音乐会”考察》。对于这几本著作的内容、价值和贡献已经有不少全面肯定和积极的述评，在此不再赘述。①

“冀中笙管乐”这个“音乐富矿”无疑已被国内学者投以极大的关注。例如，鉴于涞水县政府和南高洛村重视加强对南高洛古乐的传承、整理、保护，积极发展古乐传人，并以其为品牌参与乡村民间民俗文化活动，该传统古乐形式得到较好的保留，在海内外的影响也比较大。据介绍，“目前已有 27 个国家和地区的 89 位专家

① 参见彭小玲、吴凡：《黑眼睛与蓝眼睛——比评张振涛〈冀中乡村礼俗中的鼓吹乐社——音乐会〉与钟思第〈采风——新旧中国的民间艺人生活〉》，载《音乐艺术》，2005 年第 2 期等。

学者闻讯前来该村进行考察。来自中央音乐学院、中国艺术研究院等科研院校的300多位国内专家和音乐界人士也先后到南高洛采风。英国学者钟思第自1989年至2003年,连续14年深入南高洛考察。张振涛对南高洛古乐的评价是:通过对全国100多个音乐会进行调查发现,南高洛音乐是这种音乐的代表,绝无仅有,独此一家。南高洛古乐实际上继承了中国音乐最古老、最传统的演奏形式。它始于汉代宫廷鼓吹乐种,保留的演奏形式最全,填补了中国音乐史的空白。"[①]

3. 乐户研究

另一个典型的具有区域特征的研究领域是乐户研究。乐户研究近年来引起学者很大关注,出现了不少相关文论,其中项阳的专著《山西乐户研究》[②]是音乐学界较为优秀的专题研究。这样研究的意义不仅是"音乐学的目光应该投向人"[③]的具体体现,而且更重要的是,一方面在方法论上成为了借鉴"新史学"结合历史学、人类学和社会史研究的成功案例,另一方面乐户研究主要甚至绝大部分集中在山西,这一领域的研究在一定程度上构成了一个独特的区域音乐社会研究案例。经初步查询,音乐领域研究"乐户"的文章有近20篇之多,包括项阳的《山西"乐户"考述》[④]、《乐籍制度的畸变期考述》[⑤]、《乐户与鼓吹乐》[⑥]、《乐户与宗教音乐的关系》[⑦]、刘向阳的《我国传统音乐传承者的卑贱身份——乐户》[⑧]、张娅的《乐籍制度的兴衰变迁——〈山西乐户研究〉学习札记》[⑨]、巩凤涛的《乐籍制度下传播与小调的"同宗"现象》[⑩]、张咏春的《中国礼乐户研究的几个问题》[⑪]、戎龚婷的《乐户流变研究》[⑫]、程晖晖的《〈山西乐户研究〉之后》[⑬]、刘再生的《传承:音乐文化永恒的生命——读项阳著〈山西乐户研究〉有感》[⑭]、夏滟洲的《社会学视野下的"乐户"研究:

---

① www. bazhongtour. com/lvyoubaike/jizhongshe,2009-1-22

② 项阳:《山西乐户研究》,文物出版社,2001。

③ 参见郭乃安:《音乐学,请把目光投向人》,载《中国音乐学》,1991年第2期。

④ 项阳:《山西"乐户"考述》,载《音乐研究》,1996年第1期。

⑤ 项阳:《乐籍制度的畸变期考述》,载《天津音乐学院学报》,2001年第4期。

⑥ 项阳:《乐户与鼓吹乐》,载《文艺研究》,2001年第5期。

⑦ 项阳:《乐户与宗教音乐的关系》,载《音乐艺术》,2002年第2期。

⑧ 刘向阳:《我国传统音乐传承者的卑贱身份——乐户》,载《音乐生活》,2008年第2期。

⑨ 张娅:《乐籍制度的兴衰变迁——〈山西乐户研究〉学习札记》,载《黄钟》,2006年第1期。

⑩ 巩凤涛:《乐籍制度下传播与小调的"同宗"现象》,2007年硕士论文,中国艺术研究院,导师项阳。

⑪ 张咏春:《中国礼乐户研究的几个问题》,2008年博士论文,中国艺术研究院,导师项阳。

⑫ 戎龚婷:《乐户流变研究》,2004年硕士论文,山西大学,导师王亮。

⑬ 程晖晖:《〈山西乐户研究〉之后》,载《中国音乐》,2005年第1期。

⑭ 刘再生:《传承:音乐文化永恒的生命——读项阳著〈山西乐户研究〉有感》,载《人民音乐》,2005年第2期。

一个自我—生态的社会组织系统——由项阳〈山西乐户研究〉看二十年来中国音乐社会学研究之缺失》[1]、段友文的《"贱民"外史——晋东南"乐户"生存状况调查》[2]、任方冰的《草根文化之新视域——乐户研究》[3]等。

根据以上不是完全的统计，我们看到，仅仅一个"乐户"主题产生了近20篇文论，包括1部专著、1篇博士论文、2篇硕士论文、4篇述评，以及其他，而且为此形成了一个研究群体，这不仅体现了对于某一专题研究的不断深入，更是反映学界在研究内容和范畴上对于区域社会音乐文化研究的重视。

4. 仪式音乐研究

"中国传统仪式音乐研究计划"设立于1993年，由当时在香港中文大学音乐系执教的曹本冶主持。曹本冶在其主编的《中国传统仪式音乐研究·华东卷/华南卷》的"前言"中论述道：

> 这是一项由中国本土学者执行的长远性研究计划，以中国汉族及少数民族的"近信仰"传统仪式音乐作为其研究对象。"中国传统仪式音乐研究计划"完成了的首项研究是"中国大陆、香港及台湾主要道教宫观传统仪式音乐的地域性及跨地域性比较研究"(1993— 1998)，重点为研究历史上重要的、当今仍然保存良好的道教科仪音乐传统。[4]该项目得到中央音乐学院及武汉音乐学院"道教音乐研究室 "的协助，二十名来自大陆及香港的学者组成了一个研究小组，对龙虎山、武当山、青城山、北京、上海、佳县、崂山、巨鹿、苏州、杭州、温州、无锡及云南等地区的重要道教仪式音乐传统作了调查和研究。[5]
>
> 自1999年1月开始，"中国传统仪式音乐研究计划"展开了对汉族及少数民族的民间信仰体系的研究。研究计划的课题名为"中国民间信仰仪式音乐的曲目、风格及传统研究"，目标是对现今流传在全国各地的民间信仰体系中的仪式音乐传统进行全方位的研究：
>
> (1) 对一些保存较完整的民间信仰体系之仪式音乐传统进行实地考查，

---

① 夏滟洲:《社会学视野下的"乐户"研究:一个自我一生态的社会组织系统——由项阳〈山西乐户研究〉看二十年来中国音乐社会学研究之缺失》,载《音乐研究》,2005年第4期。

② 知网:CNKI:SUN:MJWH.0.2000－01－007

③ 任方冰:《草根文化之新视域——乐户研究》,载《新疆师范大学学报》,2005年第3期。

④ 研究项目由香港研究资助局和蒋经国国际学术交流基金会提供研究经费资助。

⑤ 该项目由曹本冶(香港中文大学音乐系"中国传统仪式音乐研究计划")主持,联同袁静芳(中央音乐学院)及王忠人(武汉音乐学院"道教音乐研究室 ")协助执行。除了道教科仪音乐的研究,项目也对福建地区的佛教唱诵音乐、新疆维吾尔族伊斯兰教仪式音乐及贵州土家族傩仪音乐进行了专题研究。该项目的研究成果收入《中国传统仪式音乐研究丛书》内,共21册,已经全部由台北新文丰出版公司以中文刊印出版。

记录仪式实况的完整现场录音、录像及摄影，并搜集有关的文字及口述数据；

(2) 将这些仪式音乐传统，包括仪式音乐在信仰体系内的运用场合、功能、习惯、曲目、传承和传播方式、乐师与仪式人员等，作系统性整理及汇编；

从仪式音声的生态环境切入（即其信仰体系和社会文化环境），分析研究仪式音声与信仰、仪式演绎三者之间的互动关系，并辨别出其地域性文化特征及跨地域性文化元素。

对于“中国民间信仰仪式音乐的曲目、风格及传统研究”的第一个项目是从冀中“音乐会”开始的。例如，产出的成果包括前文已经论及的曹本冶、薛艺兵的《河北省易县、涞水地区的后土崇拜与民间乐社》、薛艺兵的《河北易县、涞水的“后土宝卷”》，以及张振涛的《“吹鼓手”一词的社会学释义——“音乐”会与“吹打班”的比较研究》和张振涛的博士论文《冀中乡村礼俗中的鼓吹乐社》[①]。

由 1999 年与 2001 年之间所完成的西南和西北地域的 15 个研究项目已经汇集出版，即曹本冶主编的《中国传统民间仪式音乐·西南卷/西北卷》(云南人民出版社，2003)。[②]之后，“中国民间信仰仪式音乐的曲目、风格及传统研究”于 2003 年底在华东和华南地域展开了第二单元的研究工作。这项工作也已经阶段性地完成，其研究成果汇集于曹本冶主编的《中国传统民间仪式音乐研究·华东卷/华南卷》(四册，上海音乐学院出版社，2007)。

除了台北新文丰出版公司出版的 21 册《中国传统仪式音乐研究丛书》之外，以上大陆两家出版社出版的《中国传统民间仪式音乐·西南卷/西北卷》和《中国传统民间仪式音乐研究·华东卷/华南卷》中刊载了大量的研究个案和理论阐述。诸如《西北卷》中有：曹本冶的“导论”《仪式音乐的研究：理论概念与方法》、张振涛的“绪论”《走进西部 体验仪式》；专题综述包括：刘同生《回族民间信仰礼俗及宗教性吟唱歌调》、赵塔里木的《新疆少数民族宗教仪式中的音乐行为》、嘉雍群培的《青海省玉树藏族自治州省寨村宗教仪式音乐——嘉南曲卓》；个案研究包括：曹本冶、薛艺兵的《人神共舞——青海同仁六月会祭神乐舞的调查与研究》、张振涛的《葬俗中的唢呐乐班——榆林地区丧葬仪式音乐的调查与研究》、乔建中的《陕西榆林葬丧活动琐忆》、萧梅的《呼舞吁嗟祈甘霖——西北(陕北)地区祈雨仪式与音乐调查综述》。

《西南卷》除了曹本冶的“导论”《仪式音乐的研究：理论概念与方法》，“绪论”《西南传统民间仪式音乐的地域、跨地区性文化特征》由杨民康撰写；专题综述包括：周凯模的《西南彝语支民族传统仪式音乐》、桑德诺瓦的《纳西族民间仪式音乐

① 张振涛：《冀中乡村礼俗中的鼓吹乐社——音乐会》，山东文艺出版社，2002。

② 项目由曹本冶（香港中文大学音乐系“中国传统仪式音乐研究计划”）主持，联同乔建中(中国艺术研究院音乐研究所)协助执行。

的若干调查与研究》、罗明辉的《四川汉族民间祭祀音乐》、邓均的《土家族傩坛信仰及其仪式音乐研究》、边多的《藏族民间信仰仪式音乐》；个案研究包括：曹本冶、杨民康的《西双版纳傣族泼水节仪式音乐》、曹本冶、周凯模的《大理"白族端午节祭本主仪式"音乐叙事》、邓均的《月亮山地区苗族"吃鼓藏"个案研究》、杨民康的《云南怒江傈僳族圣诞节仪式音乐及其本土化过程》。

在《华东卷》中，曹本冶撰写了"前言"及《思想～行为：仪式音乐研究的理论概念与方法》；《中国华东地区民间仪式音乐研究综述》由乔建中撰写；其他研究个案包括：齐琨的《徽州宗族文化与仪式音乐程序——以安徽祁门县婚礼仪式及音乐为例》、傅谨的《台州地区民间戏剧与宗教祭祀关系——以温岭林家祠堂复建的祭祀与戏剧演出为重点》、钱铁民的《江苏无锡宣卷仪式音乐研究》、齐琨的《上海南汇道教、佛教与基督教丧葬仪式空间中的清音班》、叶明生的《莆田贤良港妈祖信仰、祭祀仪式与音乐研究》、王英睿的《山东青州汉、回丧葬仪式及其音乐的调查研究》、周显宝的《信仰、仪式和音声环境及其互动关系阐释——皖北民间信仰与庙会、婚礼、祭祖仪式及其音声环境研究》、杨红的《山东鲁西南民间仪式与鼓吹乐的田野考察与研究》、曹本冶与谈敬德的《上海南汇、浙江舟山大洋山、江苏太仓〈丧葬〉仪式音乐的比较研究》。

《华南卷》除了曹本冶的"前言"和《思想～行为：仪式音乐研究的理论概念与方法》之外；邓启耀撰写了《华南传统民间仪式音乐文化结构——华南传统民间仪式音乐研究概述》；其他个案研究包括：周凯模的《广东排瑶〈耍歌堂〉仪式音声解读》、杨民康的《瑶族〈还盘王愿〉、〈度戒〉仪式音乐及其与梅山教文化的关系》、陈燕婷的《泉州地区南音会社郎君祭仪式初探》、罗明辉的《香港新界粉岭为太平洪朝音乐研究》、杨民康的《海南道公祭仪〈做斋〉的音乐民族志考察研究》、杨晓《〈果卜冈〉仪式：嘎老传统与侗人时空观的养成——小黄侗寨女性歌班祭祀仪式的考察与研究》、彭兆荣的《仪式音乐叙事中的族群历史记忆：广西贺州地区瑶族〈还盘王愿〉仪式音乐分析》、萧梅的《唱在巫路上——广西靖西壮族"魔仪"音声的考察与研究》。

以上所列举的成果是在"中国传统仪式音乐研究计划"实施中所取得的。而在此计划的带动下，关于仪式音乐研究的成果远远不止这些。这批大量的研究成果不仅逐渐覆盖了整个中国大陆传统民间仪式音乐的地区和类型，而且更重要的是形成了仪式音乐研究的人才队伍。这些成员自身又进一步扩展研究范畴和内容。例如，刘红、罗明辉、张振涛、薛艺兵、杨民康、方建军、周凯模、杨红、藏艺兵、齐琨、杨晓等的博士论文都是在"中国传统仪式音乐研究计划"实施中直接参与所取得的成果。同时，曹本冶的专著《思想～行为：仪式中音声的研究》①的出版，以及其他学者关于论仪式音乐的概念、功能、符号特征，以及对仪式现象的人类学解释②等

① 曹本冶：《思想～行为：仪式中音声的研究》，上海音乐学院出版社，2008。

② 详见薛艺兵撰写的相关论文。

论文，体现了中国经验的仪式音乐研究的理论架构已经形成。

目前，虽然曹本冶先生已经荣退于香港中文大学，但是仪式音乐研究的计划依然在进行中。2006年曹本冶先生将“中国传统仪式音乐研究计划”所有音、像、图、文资料捐赠于上海高校音乐人类学E-研究院（建于2005年1月），并于2007年5月在该E-研究院中设立了“中国传统仪式音乐研究中心”，也即原香港中文大学的“中国传统仪式音乐研究计划”正式移师上海音乐学院。继之，在E-研究院的“孵化”下，“中国传统仪式音乐研究中心”于2007年11月更名“中国仪式音乐研究中心”（略去了“传统”二字）申报上海市教委“上海市普通高等学校人文社会科学重点研究基地”，成为了首批10个重点研究基地之一，进一步延续了“中国传统仪式音乐研究计划”，并使之不断发展、丰富和深入。

三、学术机构与学科建设的计划和机制

从以上论述的音乐人类学的中国实践过程中，我们已经清楚地看到，不断调整和完善的学术思想和观念成为学科建设的主导意识，以及学术人才和群体构成的学科建设的重要动力是学术发展的最根本的基础和动力。同时，另一项关键要素同样是推动学术成熟和学科建设的重要保障，即学术机构与学科建设的计划和机制。

我们从前文（上篇）的论述已经注意到，20世纪初在北大形成的早期歌谣运动，以及一批留学回国的具有一定现代人类学意识的学者对少数民族及其音乐的考察，并完成的以描写为特征的“科学”民族志成果，它们的重要推动机制是两个学术机构——北京大学和中央研究院。之后于20世纪30年代末，以延安“左联”音乐家为主体的音乐家，在“民族形式、救亡内容”的纲领指导下，进行民歌采风和研究，并从中寻找民间音乐素材进行音乐创作，凸现了音乐的政治作用，扩展了传统音乐的功能。这样的成就也正是在当时重要的学术机构——鲁艺“民歌研究会”（三年后改为“中国民间音乐研究会”）的推动下进行的。中华人民共和国成立之后的十年间，中央音乐学院、上海音乐学院、东北鲁迅艺术学院都先后成立了“民族音乐研究室（部）”这一专门学术机构，将研究与教学结合在一起，产生了大量的传统音乐研究成果，培养和造就从事传统音乐的专门人才，特别是（中国）音乐研究所①的建立成为了中国传统音乐研究及中国音乐学术的重镇。上述对中国传统音乐文化地理学探讨、冀中笙管乐的研究，在很大程度上都是在音乐研究所这一学术重镇促进下的重要成果。②同样，“中国传统仪式音乐研究计划”也是在香港中文大学曹本冶主持的“仪式音乐研究中心”的推动下实施的。

---

① 音乐研究所现称中国艺术研究院中国音乐研究所，该所名称更换在历史上较为复杂，不在此详述。

② 详见萧梅：《中国大陆1990—1966：民族音乐学实地考察——编年与个案》中的第六章“学术重镇——音乐研究所的作为”，上海音乐学院出版社，2007。

由此可见，学术机构与学科建设的计划和机制成为了推动学术成熟和学科建设的重要保障。随着学术研究的逐渐扩大和深入，人们越来越意识到学科建设及其学术机构的重要意义和作用。因此，总结音乐人类学的中国实践经验，我们可以清楚地认识到：

1. 学术发展与学科建设有着非常紧密的关系，一个学科建设构架的合理性、有效性和前瞻性直接影响到该学术发展的进程。学科规划建设所具备的合理性、有效性和前瞻性将集中体现为三个方面组成的基础构架：即 1)学术理念：学科是对某一个研究领域、方法和宗旨的总体称谓。不同时期、不同地域和不同研究人群对于学科的理解和认识不尽相同。因此，学科是变化和完善的过程。在这个发展过程中，学术理念始终是核心，学术理念的发展推动着学科建设的前进；2)人才团队：学术理念是一种思想的反映，而表达和产生思想的主体必然是人本身。一个有着共同的学术理念、相似的学术经验、共识的学术方法所组成的人才团队，将是实施学术理念、承担学科建设的重要动力；3)机构、规划与运行方案：以学术理念为核心、人才团队为动力，学术结构和学科建设的运行方案将是另一项至关重要的内容，良好的运行方案和机制将是充分带动学科建设不断发展的根本保障。

2. 近年来，在上海市政府、上海市教委支持和领导下，依托上海音乐学院，先后建立了上海高校音乐人类学 E-研究院(下称 E-研究院)、上海市普通高等学校人文社会科学重点研究基地“中国仪式音乐研究中心”(下称“中心”)。它们的运行机制打破了以往传统科研机构的行政运行模式，在学科建设自主的理念和机制的支撑下，建立了一整套相关的制度，包括人才聘用和梯队培养，学术研讨和课题立项，成果出版和文论发表，田野实践和教学培训，交流互动和宣传报道，日常督促和节点考核，产权保护和合作拓展，经费管理和资助保障等。通过由共同的学术理念、相似的学术经验、共识的学术方法所组成的团队，通过具体课题研究的实践，着力培养青年学人(本科、硕博研究生、博士后)和学者，以使学术传统薪火相传，学术水平不断提升。

我们认同这样的学术理念，音乐学研究不仅针对音乐自身而且应该包括与之相关的社会和文化环境中的音乐人的行为。而且，音乐学的研究视角已经从对音乐作为产品而转向为关注包括作曲家、表演者和音乐消费者在内的音乐活动的过程。音乐学的这种新趋势在极大的程度上与音乐人类学的发展有着极其密切的联系。正如新版《新格罗夫音乐与音乐家词典》“音乐学”条目中指出的那样，事实上，音乐学的整个功能将应该是音乐人类学的。因此，在音乐人类学的影响下，整个音乐学的功能和作用正在发生前所未有的转型。音乐学的未来和前景不再以具体或狭义的音乐形态，而将以整个人类的音乐文化背景为范围，以研究人、研究社会、研究文化作为其目的和意义。

具体而言，例如“中心”将立足于本土固有的学术传统和学者对仪式音乐传统

的认知，参考和借鉴但避免单纯套用西方理论而导致的“文化或学术殖民”；以“人是如何制造音乐的”的学科目标追问，进行系统的微观性个案研究和宏观性比较研究，拓展对于中国传统文化尤其是仪式文化解释权的探索；通过综合运用中国传统文化、仪式学、历史学、语言学、心理学、生理学、音乐学等学科方法的“中国实践”，提供音乐人类学在国际视野中的中国话语权。

3. 以“音乐人类学研究在中国的发展”为研究主题，E-研究院强调学术的基础性、交叉性、前沿性和现实性，立足上海、扎根中国、放眼世界，围绕“中国视野中的音乐人类学建设”为目标，从三个层面进行实施，即 1)国际语境中的音乐人类学观念和方法研究——建立国际交流和接轨平台；2)中国视野中的传统音乐声像行为研究——自身理论和知识产权的建树；3)上海地域中的城市音乐文化研究——区域性个案研究模式的尝试。“中心”倡导仪式音乐作为文化信仰与世界观的表达，对仪式音乐与其信仰、仪式/文化环境之间互动关系的研究，是全面了解中华文化内核的关键，由此将两个方面开展研究，即 1)仪式音乐的地域性和跨地域性、传统与变迁的个案和宏观比较研究；2)中国音乐学视野中的仪式音乐研究理论建构。

在这样的学科规划和方案推进下，近年来已经实施的内容包括：

(1) E-研究院举办了多种规模和范围的学术研讨活动，诸如“草原音乐文化声像行为研讨会”、“音乐人类学理论与实践系列讲座”、“中国传统仪式音乐理论与架构研讨会”、“城市音乐人类学论坛：世博会与上海城市音乐文化发展”、“多元文化视角下的黄土高原音乐文化考察”、“乐器学再思考：乐器研究的挑战与转机[当代乐器研究新途径]国际学术研讨会”、ICTM 东亚音乐研究小组第一届国际学术研讨会“东亚音乐：历史进程中的传统与当代”、合作协办“第 32 届国际音理会暨第 2 届世界音乐论坛”、举办“心与音的对话系列”：侗苗音乐周、世界民族乐器展(参与湖北省博物馆—上海音乐学院协办)等。

(2) 策划和出版了系列相关学术成果，诸如“中国传统音乐研究文库”、“上海城市音乐文化研究丛书”、“西方音乐人类学名著译丛”、“西方文化视角中的中国传统音乐研究系列”、“仪式音乐研究(华东/华南卷)”，以及在《音乐艺术》上刊出“上海高校音乐人类学 E-研究院专栏论文”三十余篇、十余篇“我与音乐人类学访谈录”，以及大量相关课题和研究生学位论文的规划项目。

(3) 研究资料的现代化汇集整理，诸如近数千小时的“中国传统仪式音乐音频视频资料数据化”、中国传统乐器数据库的建成与扩充，以及中国传统音乐(“文—图—谱—音—像”全方位、多功能、多媒体)资料库工程的启动。

(4) 逐渐完善了音乐人类学从本科到博士后工作站的一系列理论与实践相结合的教学课程和方案，例如 2009 年 5 月 28—31 日在浙江遂昌与当地政府及汤显祖纪念馆合作，正式挂牌设立了“上海高校音乐人类学 E-研究院·教研基地”，开展了遂昌“昆曲十番”、“茶灯戏”和遂昌傀儡戏的田野考察工作。同时，于 2008 年开

始在沪宁京三地，以年度形式的“上海高校音乐人类学E-研究院·专家讲习班”的形式传播音乐人类学理念和方法及其意义，以期逐步培养和形成一批有志于音乐人类学研究事业的年轻学人。

（5）“音乐人类学E-研究院网”改版为“音乐人文叙事网”由E-研究院和“中心”共同主办，突出其学术性、资料性和“文—图—谱—音—像”并茂的特点。

（6）“中心”进一步组织大量规划课题，并且正在征稿和出版系列文论集《大音》，以作为仪式音乐研究常态化的出版物。

一批有志于音乐人类学在中国的发展为己任的学者，依托上海音乐学院的优秀学术传统，以E-研究院和“中心”作为建立现代信息化基础设施的工作平台，与国内外大学和研究机构的该领域的著名学者联手，整合和优化有关的研究资源和人才，采用独立运营和组合的机制，强调学术的基础性、交叉性、前沿性和现实性，以领域的唯一性、优先性和学科的独特性、领先性作为建设目标的重点，将针对学科前沿和重大理论与实践问题，突出某一领域的学科制高点。并在领先于国内外该领域整体科研水平的创新性成果优势推动下，向教学层面转化，并强调科学研究面向各级政府及社会各界的咨询服务，实现“思想”、“人才”、“信息”的三库建设，通过脚踏实地的研究和实践，产生一批在音乐人类学领域的学科团队、优秀成果和建立全面丰富的资料数据库，努力对音乐人类学研究在中国的发展产生积极作用。[①]

（原载《音乐艺术》，2009年第1、2期）

① 以上文字根据发表于《人民音乐》2008年第10期的拙文《学科架构、规划和愿景——音乐人类学在上海音乐学院的建设和发展》的部分内容调整而成。

音乐人类学:通过错位发展,悬置价值冲突,实现求异互动

韩锺恩

1987年,我经过5年音乐学专业本科学习之后,从上海音乐学院毕业,进入中国艺术研究院音乐研究所工作,主要从事音乐美学研究。

1988—1997年,同时涉足音乐文化人类学与音乐文化研究。

1993—1999年,又广泛关注当代音乐研究。

2000—2003年,从于润洋教授在中央音乐学院攻读音乐美学方向博士研究生。

2004年,调入上海音乐学院音乐学系主持系务工作,并于当年末受聘上海高校音乐人类学E-研究院特聘研究员参与音乐人类学学科建设。

总括起来,我的一部分专业是音乐美学,在此基础上的扩充主要在音乐批评与当代音乐研究。我的另一部分专业是音乐人类学,在此基础上的扩充还有音乐文化问题研究。

前一阵对此稍作清理,大概包括这样几个方面的研究与写作:

感性经验研究、声音新概念、当代音乐文化批判、文化人类学研究、to be研究、经验——先验研究。其中的文化人类学研究与当代音乐文化批判,显然与音乐人类学有更加直接的关联性。由此诸多方面的研究与写作,似乎可以在一定程度上说,一个新的可能性驱动已然形成,进一步,通过合理扩充与有机增长,则无疑可形成一个多重学科规模作业、有机衔接、合理布局的资源结构、方法结构、规模结构。

由此产生的问题是,如何处理作为主干学科的音乐美学与音乐人类学的相互关系?当然,作为表面问题,在互不干扰乃至取代与替换的前提下,保持各自作业。但是,作为深度问题,则必须有一个更为有效的策略来付诸实施。

为此,我想到了这样一种可能:通过错位发展,悬置价值冲突,实现求异互动。

具体的作业,似乎可以如是设定:

1. 在本体论范畴,给出音乐人类学学科特定对象与方法,并确定其基本问题。
2. 在认识论范畴,给出具体音乐形态,并确定其表述方式。
3. 在语言论范畴,给出职业性描写,并确定其写作策略。

以下,就有关问题进行讨论。

一、学科归属问题

自从我2004年夏天调入上海音乐学院以来,几乎每个学年都要开设四门研究生选修课,其中,音乐学学科问题研究是每学年都要开设的课程(一学期)。课程方式,除了我占一半的讲授时间之外,剩余一半由选课学生根据自己研究所归属专业的相关问题进行讨论。

2007年12月27日,我的2007级音乐美学方向博士研究生崔莹作主题报告,题目是:后现代视野中的音乐学学科与音乐美学学科。报告中,崔莹的提问与讨论引起了我的高度关注,尤其是她根据斯皮瓦克(Gayatri Chakravorty Spivak, 1942—)《学科之死》(2003)观念对学科存在提出的置疑,使我不得不重新聚焦学科本身进行深度思考。我明白,有些问题我需要继续和她讨论,但首要的一点是先鼓励她写下来,结果她以《从对学科制度批判看音乐美学学科归属问题》[①]命题成文,看下来,如果我没有误解的话,她的疑问似乎在这里:音乐美学由于不能纳入科学的研究,因此,反抗科学理性的规训,于是,在科学理性的僭越下,它自然不能够纳入学科制度的规训之中。[②]其中的核心问题是:作为感性活动的音乐,如何才有可

---

① 案,该文收入韩锺恩主编:《音乐美学基础理论问题研究》,上海音乐学院出版社,2008,第240—252页。

② 参见该文中的有关叙事:音乐美学是对音乐的思考,而音乐本身就不具有科学性,如果我们要理性地思考音乐是什么,那么我们就不能够忽视感性认识的存在,研究感性认识才是音乐美学的职责所在。当然,在研究感性认识的时候,我们同时也不能够用感性认识去僭越理性认识的存在,理性的思考方式是我们研究感性认识的一个途径,但不是唯一途径。因此,在对现代性作了一番反思后,学科制度也许曾经是一个知识分类的有效方法,但是现在它越来越不适合跨学科的需要,在后现代主义语境中,其最大的特点不是反传统,而是人类越来越认识到了主体局限性的体现。学科制度在它诞生之初就是一种人类主体意识的不断膨胀的产物,它人为的为交错复杂的世界和自由的思想生硬地划上不可逾越的樊篱。而这种樊篱最终使人类屈服于它,从而造就了学科制度的合法地位。因此,在研讨音乐美学的学科归属问题时,习惯性地把它也套用在了艺术的身上,哪怕艺术本身的特质在学科制度下被随意删减或化约,也要削足适履进入科学的圣坛,从而拿到所谓"合法"的发言权,这样的现象正体现了一种"权力"的操控,在这种"权力"的控制下,音乐美学越走越远了。……即使是音乐美学与学科制度之间产生矛盾时也是在怀疑音乐美学自身存在的问题。即使已经觉察到了学科制度的僵死,也要为其找一个"跨学科"的借口,而同时在学科内部也开始了苦苦的学科中"身份认同"的挣扎,第249—250页。

能相对合式地进入到理性至上的学科制度规训[①]当中? 可以引申的是,崔莹的问题虽然是针对音乐美学学科,但同样适用于音乐人类学乃至音乐学学科,即作为感性优先甚至于感性至上的音乐(包括作品、行为、现象等等),如何贴切合式地置于作为理性学科的音乐学论域之中? 尤其对音乐人类学而言,其对象经常处于不定的现实变化之中,似乎更需要有一个相对稳定的模态设定,并进一步关联音乐人类学的学科布局问题。

如同捅天容易补天难,置疑问题乃至就问题本身进行具针对性的批判,其积极意义毋庸赘言。关键在于,果然是水火不容难以入位,那质疑与批判的任务也就完成了,如果并非水火不容,仅仅是因为不甚合式而难以就位,那还是得通过人的智慧去替它寻求合理路径,并进行合式定位。就像福柯《规训与惩罚》所言:完美的规训机构应能使一切都一目了然。中心点应该既是照亮一切的光源,又是一切需要被了解的事情的汇聚点,应该是一只洞察一切的眼睛,又是一个所有的目光都转向这里的中心。[②]

如同当今人们经常说的那样:问题本身不是问题,如何面对乃至解决问题才是问题。尤其值得警惕的是,在现代学科制度及其基本规则已然在位的情况下,一味进行缺位置疑与非位批判,或者只是强调个人独特创造,不能仅仅看作是体制内外的不可沟通,兴许,这就是一种不及主体实在的异域或者反域甚至空域想象。

无独有偶,和上述挑战与诘问相应,这种困惑在与丹东市文化局局长刘桂腾研究员的一次会晤中又有加增,今年夏天在东北考察期间,2008 年 7 月 14 日晚上去他家做客,他送了我一本去年年末出版的专著:《中国萨满音乐文化——以东北阿尔泰语系民族为例的地方性叙述》[③],在导论部分,他讨论了音乐人类学的地方性叙事问题,其中的一个核心观点是:音乐人类学的地方性叙事,是对全球化的一种自觉的回应。很显然,在这样一种回应中,我似乎感觉到一种有特殊

---

① 案,说到规训,不得不提到现代法国思想家米歇尔·福柯(Michel Foucault,1926—1984)及其写于 1975 年的著作:《规训与惩罚》(SURVELLER ETPUNIR)([C] Editions Gallimard,1975,刘北成、杨远婴译,生活·读书·新知三联书店,1999);当然,这里提到的规训,其针对性无疑在知识与权力,一种通过知识形成的权力,以至于成为一统以及由此仲裁的强制性标准,正如他在《规训与惩罚》中所说的:规范(norm)的力量似乎贯穿在纪律之中。这是现代社会的新法则吗? 我们可以说,自 18 世纪以来,它已与其他力量——律法、圣经、传统结合起来,并给它划定新的界限。"规范的"被确定为教学中的强制原则,与此同时引出了一种标准化教育和建立了"师范学院"(ecoles normales):207。由此,又让我想起自己曾经在 10 余年前一再提到的,控制现代人社会日常生活的三条规训:理性至上,科学唯一,知识仲裁。

② [法]福柯:《规训与惩罚》,生活·读书·新知三联书店,2007,第 197 页。

③ 案,该书由中央音乐学院出版社,2007,列入中央音乐学院现代远程音乐教育丛书。

实力的学术势力正在扩张，甚至急遽膨胀。也许，所谓民族音乐学相对主义引发理论学科震荡并在当代音乐文化研究中不断铺张的地方性话语，就是对此理论现象的一种评价。由此，引发我的思考是，音乐人类学的中心叙事究竟是否存在？尽管从刘桂腾研究员多年的执著研究中，我看到了这样一种通过地方性叙事形成的学术强势，以及不断展现出来的充分有效性，但作为学科的中心叙事果然不复存在？联系到宋瑾教授不断重复强调的本质主义批判，我的问题是：与音乐人类学的边缘叙事相反，音乐人类学的经典陈述果然难以成就？就此而言，如果进入到宋瑾教授"什么音乐的美学"乃至"谁站在哪里说什么音乐"的问域当中，甚至把所有经典陈述统统移置成为地方性叙事乃至个别性叙事的话，①将会呈现一种什么样的境遇，其意义何在？

二、由方法与对象问题引发科际关系

关于研究方法，也有一个问题引起了我的思索，在我的2005级音乐美学方向博士研究生吴佳学位论文答辩之后不久，2008年7月9日，萧梅教授问我要了她的论文看，与答辩时的提问相似，在有关感性与理性分界方面，她建议能否有一些不仅仅局限于个人经验描写的群体调查，比如，复数人员同样感受一部音乐作品或者其中的某个局部，把各自获得的感性经验(单数)写下来，通过异同分析寻求一些可以呈现规律性的东西。我当时的回答只是说，论文仅仅是一个设想，不及考虑具操作性的规则及其相应程序。过后，我还是觉得这样的回答并不尽如人意，这里的问题是，音乐美学的常规研究，除了逻辑思辨之外，可不可以有类似音乐人类学或者民族音乐学那样的经验描写，就像在我自己的课题路线图中设想的纯粹感性描写？有例证者，受到人类学与文化人类学理论的影响，把音乐存在方式与文化分析、考察中得来的，和实际事物、经验更为接近的具体概念相结合，以求达到认识与事实相符的事实真理。②

关于纯粹感性描写，我在天津参加2008年全国音乐学博士论坛(9月23日)的时候，倒是又表达了另一种看法：如果说，音乐美学是针对与围绕经验以及概念

---

① 案，果然，宋瑾教授在提交2008第八届全国音乐美学学术研讨会的论文提要：《构建多元音乐美学的设想与呼吁》当中，专门就多元音乐美学的特征与构建问题提出设想，认为：众多局内人来研究，势必造成多元音乐美学的混杂/拼盘的基本特征。因此，构建多元音乐美学的基本思路是：各局内研究者遵循某种音乐美学学科的元约定，即"感性学/感受学"；采取"小型叙事"的方法，对各自熟悉的文化中的音乐进行美学研究，最后由学术共同体将各个局部的研究成果组合/拼贴起来。

② 参见范晓峰：《音乐存在方式问题研究——兼及新世纪以来对该问题的相关论述》中的有关叙事，该文收入韩锺恩主编：《20世纪中国音乐美学问题研究》下册，上海音乐学院出版社，2008，第501—532页。

进行作品描写与经验表述,那么,音乐人类学是否应该针对与围绕文化事项以及事像进行音声描写与去经验表述?如果这里的去经验容易引起歧义尚待进一步研究之后给出界定的话,也可以暂且以行为表述命名。进一步,如果音乐人类学方式可以借用写文化的称谓,那么,音乐美学是否可以依此逻辑运用写经验的称谓。很显然,这里最最容易引起争议的问题主要是,如何理解并进一步解释去经验的问题,况且,还时不时会和先验问题缠绕在一起,同样,期待在自己今后的研究中加以充分观照。

关于音乐美学与音乐人类学这两个学科的关系问题,10 多年前,我曾经以平行关系予以定位,[①]即将音乐美学现象论与音乐文化人类学本体论这两个相对独立的论域视为一对互相平行的范畴。随着研究的深入,有些问题似乎需要重新加以审视,但有些问题我依然坚持原来的看法,至少,两者并非仅仅方法的不同,关键是对象本身的不同。

记得 12 年之前,1996 年 5 月 8 日—12 日,在山东淄博举行第五届全国音乐美学学术研讨会,会议就音乐存在方式问题展开讨论。当时,我是赵宋光教授发表论文《论音乐存在的流程》[②]的评论员,对他提出的有关论述抱持一定分歧。最近,在通校那次会议文集《音乐存在方式》的过程中,经过仔细阅读,我发现有一个新的关注点在这里聚合,他认为:只要涉及审美意识与音响心理表象的相互转化,无论这转化的心理机制与人类主体审美意识的多层结构整体镶嵌交织达到何等复杂的程度,都不应排斥在音乐存在的流程之外,都是音乐美学研究不可躲避的人类学事实。[③]音乐美学研究的人类学事实,不管是否真的可以躲避,这个命题的提出本身,就促使我思考这样一个问题,即这里涉及的或者说我自己现在双重承担的音乐美学与音乐人类学这两个学科,究竟是可以交错叠合,还是一个对象的二重事实?包括我提交该会议的文章《"人,诗意地居住"——音乐存在方式的人文学叙事》[④],看似针对音乐存在方式,实际上,真的包含有诸多人类学

---

① 参见韩锺恩:《人的物化与物的人化→人与人相关——关于"音乐美学"向"音乐文化人类学"的转移》中的有关叙事(写在 1990.2.15,上海),载《艺术论丛》4,福建省艺术研究所 1991 年内部出版,第 1—25 页;后收入韩锺恩:《音乐美学与文化》,洪叶文化事业有限公司,2003,第 199—231 页。除此之外,参见萧梅、韩锺恩:《音乐文化人类学》中的有关叙事(写在 1991.4.23—1992.4.9,北京),广西科学技术出版社,1993。

② 赵宋光:《论音乐存在的流程》,载《美学与艺术学研究》论丛第二集,江苏美术出版社,1997,第 184—188 页;后收入《赵宋光文集》第二卷,花城出版社,2001,第 86—94 页;又收入韩锺恩主编:《音乐存在方式》,第 61—69 页。

③ 赵宋光:《论音乐存在的流程》,载《美学与艺术学研究》论丛第二集,第 184 页。

④ 韩锺恩:《"人,诗意地居住"——音乐存在方式的人文学叙事》,载《艺苑》(音乐版)1996 年第 3 期,总第 69 期,《艺苑》编辑部,1996 年 7 月 25 日:12—28;后收入韩锺恩:《音乐美学与文化》,第 1—43 页;又收入韩锺恩主编:《音乐存在方式》,第 244—276 页。

问题，也许，这里也预示着音乐美学与音乐人类学通过求异互动的一种可能性。

再一件事情，是我前时与曹本冶教授的一次通信，好像也能够反映出一些类似问题。

2008年7月30日，我通过E-mail给曹本冶教授去信请教：看到您新出版的钱仁康音乐学术讲坛讲演录[①]中提到音声概念，用的西文对应词是soundscape，但我记得10年前我们一起编辑《音乐文化》[②]时，我请您帮我翻译拙文《临响，并音乐厅诞生—— 一份关于音乐美学叙辞档案的今典》标题[③]，当时临响这个词用的是living soundscope，我现在查阅英文词典，音声后缀scape查不到，而临响后缀scope表示域，这样的话，似乎soundscope是和临响相应的，不知道soundscape和soundscope是两个词，还是别有原因，在此请教！两天之后，2008年8月1日，曹本冶教授在加拿大温哥华，以同样的方式，通过E-mail给我回信：其实用soundscape去翻译音声的概念是在找不到更合适的相应词的情况下一个暂时性的选择，不十分理想。Soundscape一词，在音乐人类学界已有不少人用过。它在词典中没有；词典中有的是landscape(风景、景观，或视觉艺术的“风景画”)。以建造词语为特色的音乐人类学学者，取landscape的含义用于研究者描述他在实地考察时对音乐的观和听。而我对该词的用法，是相应音声作为在其运用场域(有限和无限的域)中所有听得到和听不到的、近音乐和远音乐的这一概念，比一般已经在用的soundscape等同音乐(也有称之为musical sound)的含义要来得广。我不记得清楚那时你的那篇文章的事了。我怀疑，我给你的词是soundscape，不是soundscope，而在排字印刷时给排成了后者。但是，就算我当时给你的是soundscope，如果你文章中的临响，指的是在一个有限度框架(或域)内的音乐，我想soundscope也是合理的。以我的愚见，这两个词是有共性的，但也有不同；soundscope像telescope所能见到的，是有范围限定的，而soundscape(如果按照我用的含义)的视野

---

① 该书：《思想～行为：仪式中音声的研究》系上海音乐学院第三届钱仁康音乐学术讲坛演讲录(演讲2006.10.25—11.3在上海音乐学院举行，共10讲)，经修订补充成书纳入钱仁康音乐学术讲坛丛书(主编：杨燕迪、钱亦平，副主编：韩锺恩、洛秦、萧梅)，系上海市第二期重点学科“音乐文化史”特色学科建设项目(T0701)，上海音乐学院出版社，2008。

② 案，《音乐文化》系中国艺术研究院音乐研究所与香港中文大学音乐系合编音乐学年度丛书(不定期)，乔建中、陈永华担任主编，2000年由曹本冶和萧梅担任执行编辑，2001年由曹本冶和韩锺恩担任执行编辑；之后，该所又与台南艺术大学民族音乐学研究所合编，乔建中、郑德渊担任主编，邓钧、欧光勋担任副主编；先后由人民音乐出版社、文化艺术出版社出版。

③ 参见韩锺恩：《临响，并音乐厅诞生—— 一份关于音乐美学叙辞档案的今典》(简约稿)的西文标题：*Living soundscope: A contem porary document on music aesthetics*。

可能要容量会更宽广。

我在接到他回信的当天即刻回信,除了表示感谢之外,也表达了一个新的学术兴趣:从 soundscope 与 soundscape 的辞语不同,似乎可以进一步发掘不同学科之间的意义指向以及深度范式的差异,诸如:音乐作品与音声,有限的域与无限的域,直接听到的与听不到的,属西方的与非西方的,等等。我想,这也应该是音乐美学与音乐人类学在寻求各自学科原位时所应该关注的一些问题。

三、围绕经验与概念的音乐哲学美学与围绕行为与概念的音乐人类学

就我自己的眼下认识而言,音乐美学与音乐哲学最主要的研究,主要在这样两个方面:经验与概念。或者两种修辞:一是针对音乐艺术作品进行描写的修辞,一是针对音乐艺术本质进行论述的修辞。相比较而言,音乐美学主要针对或者围绕经验及其相应概念(通过概念还可以进一步扩充到名词、术语、命题、观念、范畴诸项,以及不同者之间的关系①)而展开,而音乐哲学则可以在此基础上(基本上以概念为主),集中考虑一些形而上学的问题,诸如:存在,to be,有在是,等等。

那么,音乐人类学是否可以说就是围绕行为与概念呢?或者说,一方面是针对音乐文化行为进行描写的修辞,另一方面是针对音乐文化意义进行论述的修辞。也许,在没有十分把握回答这个问题之前,有必要对音乐人类学的基本问题以及特定对象与方法进行设定。

这里,介绍一本波兰学术大师瓦迪斯瓦夫·塔塔尔凯维奇(Whdyshw Tatarkiewicz,1886—1980)的经典著作《西方六大美学观念史》②,其中讨论的六个问题:艺术、美、形式、创造性、模仿、审美经验,可以说,就是美学学科的基本问题。

---

① 案,有关这方面的研究,可参见王复振(主编):《中国美学范畴史》(History of Chinese AestheticCategory)(全三卷)第一卷中的有关叙事,山西教育出版社,2006;认为:名词是一定事物与现象的称谓,术语是各门学科中具有约定俗成意义的专门用语,命题指具有明晰意义的一个词组或者判断的语句,概念是一定事物与现象之特有属性的逻辑形式,观念则是与一定的看法、见解、思想联系在一起,范畴是反映事物与现象之本质联系的基本概念与观念(理念),体现出较高层次之思维的严密性、稳定性、深致性、逻辑性与思想性,是思性或者思性与诗性相兼的一种思维凝聚状态,是一定的思想积淀在一定的思维方式之中,一定的思维方式负载且升华为一定的思想,第 3 页。

② Whadyhaw Tatarkiewicz, DZIEJE SZES'CIUPOJEC'(A HISTORY OF SIX IDEAS)刘文潭根据波兰科学出版社 2005 年版译出(Wydawnictwo Naukowe PWN SA,2005),上海译文出版股份有限公司,2006。

该书导论，由类分主旨[①]出发，逐一涉及不同类分[②]：(1) 三类最高级的价值：真、善、美。显然，美在最高价值层面作为独立对象列入其中，当然没有问题；(2)三种心灵的机能与生活的方式：理论、行动与创造(亚里士多德)，纯粹理性、实践理性与判断力(康德)，19 世纪又有人将哲学区分为逻辑学、伦理学与美学，此外，还有一种意图类似的分类：科学、道德与艺术。这里的问题，还是我在进行音乐美学与音乐文化人类学研究时一再提到的问题[③]，即：美学与哲学的关系，为此，我强烈推荐大家认真精读 17—18 世纪意大利历史学家詹巴蒂斯塔·维柯(Giambattista Vico,1668—1744)的有关著述[④]；(3)哲学区分实在：自然实在与人创造的实在，自然事物与人文事务，自在之物与为我之物(亚里士多德)。这个问题衍生到美学论域，是一个类似于哲学基础的问题，某种程度上也是自希腊到德国古典传统一直关注的美本质问题，转换成美学问题，就是：美在自身还是对人显得美，中国美学界曾经在 20 世纪 50—60 年代有过一场持续多年的争论[⑤]，我的想法是，依托我已有研

---

① 参见塔塔尔凯维奇：《西方六大美学观念史》中的有关叙事：为了在他的内心掌握住复杂多变的现象，人们便将它们类分在一起，当他按照极其普遍的范畴，将它们纳入大类之时，他便在它们之中建立了广大的秩序和条理，第 2 页。

② 相关内容参见塔塔尔凯维奇：《西方六大美学观念史》中的有关叙事，上海译文出版社，2006，第 2—4 页。

③ 案，有关问题除参见前述韩锺恩：《人的物化与物的人化→人与人相关——关于“音乐美学”向“音乐文化人类学”的转移》和萧梅、韩锺恩：《音乐文化人类学》之外，尚可参见的还有：韩锺恩、刘石：《原生文化方式及其相应的音乐审美发生》(写在 1988.11，北京)，提交中国少数民族音乐学会第三届年会(1988.11，玉溪)论文，后载《艺术论丛》，8，福建省艺术研究所 1992 年 11 月内部出版，第 1—16 页，内容包括：一、写在前面，二、原生文化方式的概念、范畴，三、原生文化中的音乐方式及其“文化惯性”，四、对音乐审美何以发生的描述，五、音乐文化人类学本体论及其研究思路，六、最后的话；韩锺恩：《[3R]/[2 + 1]：音乐文化发生的不同方式志》(写在 1992.11～12，北京)，载中国艺术研究院音乐研究所编：《音乐学文集》(纪念中国艺术研究院音乐研究所建所 40 周年)，山东友谊出版社，1994 年，第 793—840 页，后收入韩锺恩：《音乐美学与文化》，第 233—284 页，内容包括：一、读解两条材料，二、对本课题的几点说明，三、关于文化阶段与文化方式的界说、思路及其相关论域、相应概念范畴，四、本研究对象系统——[3R]文化与[2 + 1]模式，五、现象(异性)类比——以[原生/再生]文化方式为例，六、音乐审美发生描述，七、本体(共性)求原——关于不同的文化约定，八、存在指向——知识分子与反叛文化，九、终极关怀——人与自然元约定/人与文化后约定。

④ 案，已经出版的中译本有：[意]维柯：《新科学》(G. Vico：Scienza Nuova)，朱光潜根据伦敦 Cornell University Press“The New Science of GiambattistaVico”，by Thomas Goddard Bergin and Max Harold Fisch 的英译本，1968 年版译出，人民文学出版社，1986；[英]利昂·庞帕编译：《维柯著作选》(Vico SELECTED WRITINGS edited and translated by Leon Pompa(Cambridge University Press 1982)，陆晓禾据英国剑桥大学出版社 1982 年版译出，周昌忠校，商务印书馆，1997；此外，朱光潜：《维柯的〈新科学〉及其对中西美学的影响》(该著系钱宾四先生学术文化讲座演讲录，中文大学出版社 1984 年初版，香港)以及其他有关论述，也是值得重点关注的文献。

⑤ 案，争论的主要观点分别为：吕荧、高尔泰的美在主观，蔡仪的美在客观，朱光潜的美在主客观统一，李泽厚的美在客观性与社会性统一，部分内容参见《中国大百科全书》哲学卷Ⅱ条目：中国美学史：现代美学研究中的有关叙事(张瑶均撰)，中国大百科全书出版社，1987，第 1209 —1210 页。

究:客体实在→非实在对象→主体实在的置换环链[①]来解决有关问题;(4)两类知识:心智与感觉。这个问题的实质还是理性与感性的关系,尤其在逐渐复原 Aesthetics 的感性学命名的时候,一方面是依此为美学对象定位,一方面也需要谨慎考虑感性与理性之间的关系,是因为剪不断理还乱而悬置问题?还是通过研究透彻敞开感性本身而后再折返研究两者关系?不仅是必须正视的方法论问题,而且,还是不可忽略的本体论问题;(5)两种实在的要素:成分与安排,元素与形式。这个问题基本上已经纳入研究视域,尤其在针对音乐作品的研究方面,通过音响材料与其结构方式,应该说,已是一个不可回避和逾越的环节;(6)世界与语言:事物与符号。对这个问题的重视程度,可以说也是空前的,即如何处理针对特定对象的表达问题,值得进一步重视的是,随着 20 世纪哲学语言论转向的实现,语言表述本身的结构与功能也会不断凸显出来。

毫无疑问,其类分主旨(通过类,进一步向名词、概念、定义[②]诸项扩充)以及深层涵义[③]给我的问题关注以及资源探寻与发掘注入了一些新的成分,我的一个基本思路:类分事序即逻辑谱系,由是,不断通过特定类别的历史考掘凸显意义本身。

进一步,研究程序似乎可以这样设定:由范畴出发,一方面相关基本问题,一方面相关前沿问题,进而,两方面的问题又可以进一步关联,或者折返范畴,由此,形成一个循环互动的结构系统。

四、六学以及学科原位与意识元端

2008 年第一季度,我受上海音乐学院学科建设委员会委约,为《人民音乐》撰稿:《由当代问题引发的学科建设》[④],参与音乐学学科建设问题讨论。在第四部分

---

① 参见韩锺恩:《音乐意义的形而上显现并及意向存在的可能性研究》中的有关叙事,上海音乐学院出版社,2004,第 222—233 页。

② 参见塔塔尔凯维奇:《西方六大美学观念史》中的有关叙事:类:将类似的现象安置在一起,使它们形成团体,称之为类;名词:将名称赋予对象,使其具固有的名称;概念:通过名词指向,既意谓某物,又指示全部由它们所形成的类,即指示无可计数的对象;定义:陈述某一名词之意义的语句,第 5—11 页。

③ 案,值得注意的是,塔塔尔凯维奇在给出一系列类分之后还给出一个更为深层的意义,即:通过相对于世界的思想界,类分之后的不可类分;他认为:善—美—真,理论—行动—创造,逻辑学—伦理学—美学,学问—道德—艺术,自然—人造,客观性质—主观性质,理智—感觉,元素—形式,事物—符号;所有这些相对于世界的思想界,或至少是西方的思想界而言,都算得上是基本的区分和范畴,而其中主要的是:美、创造性、美学、艺术和形式。不容置疑地,美学暨其主要的概念,就人类心灵所拥有的资产而言,不仅最为普遍,而且也最为持久,这种情形相对于其伟大的对立面:创造对认知,艺术对自然,事物对符号而言,也没有什么区分(塔塔尔凯维奇:《西方六大美学观念史》,第 4 页)。

④ 案,该文写在 2008. 2. 12,上海,载《人民音乐》,2008 年 3 月号,总第 529 期,中国音乐家协会杂志社,2008,第 68—70 页。

研究设想中，提出学科建设“六学”①，即：学理、学院、学会、学刊、学派、学统。问题在于，即便通过体制与机制创新最终成就“六学”之后，是否能够真正折返学科原位并及其意识元端？

2008年7月17日，汤亚汀译审赠送我一本新近出版的，由他和他的学生朱丹丹硕士翻译的美国音乐学家约瑟夫·科尔曼(Joseph Kerman，1924—)1985年的著述《沉思音乐——挑战音乐学》②，再次激发我这样一个冲动：沉思音乐，究竟是直接面对音乐作品中的声音本身？还是广泛面对包括声音在内的构成音乐作品的所有因素？由此再进一步，显现音乐意义的路径，究竟是通过声音本身？还是通过历史人文语境？很显然，这样的问题绝不仅仅通过挑战音乐学的知识类别可以解决，而且，也难以通过相关学科的理论整合能够贴近。因此，从某种意义上说，这里之所以提出折返学科原位，就是要寻求一个意识元端：

一种立足声音自身存在的确定对象，以及充分有效显现音乐意义的合式路径。

进一步，针对之所以学科存在的问题，似乎可以这样回答：因为总有一种由此学科针对的对象存在着。我想，这个问题不仅对音乐美学是适用的，同样也适合于音乐人类学。

五、如何面对感性体验进行理性表述

某种意义上说，仅仅在形而下行为层面或者在形而上意义层面，对有些问题是可以满足或者有所成全的，然而，一旦深入到中间层面，碰到的问题则依然是：如何

① 案，“六学”最初是我在《中国音乐年鉴》第11届学术研讨会(2007. 6. 1，南京)上提出的一个看法，之后，经过思考逐渐展开为：1. 学理：除了一般意义上的强化学科意识之外，每一个具体研究方向将在已有基础理论与历史理论的前提下，进一步研究之所以能够标示一门具体学科的基本问题与基本范畴。2. 学院：围绕具体科研课题搭建人才结构，除现有学术团队之外，要充分利用不同层级研究生的招生与教学，进一步合理配置乃至有机整合学科资源。3. 学会：与全国性专业学会乃至国际性相关学术机构合作，在扩大学科范围的基础上，进一步提升学科整体水平，以尽快进入国际学界前沿。4. 学刊：以课题形式进行委约写作，并组织具理论原创性的优秀成果发表，或者辑集出版，通过高质量的成果展示与具前沿性的课题推进，争取领先占据学科高地。5. 学派：建立有明确学科目标指向的学术共同体或者学术俱乐部，通过教授工作室体制来统领科研与教学以及内外交流，作为体制创新含量较高的这一举措，将在学科建设过程中逐步推进。6. 学统：通过学科建设成就一种持续增长的机制，逐渐从“小学”基础(知识奠基)的积累到“中学”能力(理论架构)的历练，最后再到“大学”精神(思想升华)的焕发。

② Joseph Kerman：Contem plating Music：Challenge to Musicology，朱丹丹、汤亚汀根据哈佛大学出版社版本译出，人民音乐出版社，2008；该书列入外国音乐学术经典译著文库，并作为上海高校音乐人类学E-研究院资助项目。

通过语言去描写与表述语言所不能表达的东西。[①]

就音乐美学研究(包括所谓的感性声音结构,以及作品修辞通过整体结构描写与纯粹感性表述推进)而言,一个比较突出的问题是,是否必须通过乃至如何通过音响以及声音这一环节。引申而言,就是音乐学研究是否必须像作曲技术理论那样从头讲起,即将每一个音以及音与音的关系作为研究的始端。当然,我对我的学生(包括音乐美学方向硕士、博士研究生甚至音乐学专业所有学生)是这样要求的,“不要做不懂音乐的音乐学家”。一直在告诫他们至少要从声音这个原点出发,问题是,真正职业性的懂,又必须通过特定学科以及特定专业甚至特定研究方向的独特语言来加以描写与表述,不然的话,除了借用别种学科成果进行转述,或者通过别种学科方式进行重复作业之外,只能是出现低水平的取代,甚至是不及学科本质的替换。如此说来,音乐学(包括音乐美学与音乐人类学之类下属各特定专业与研究方向)自身的学科语言究竟又在哪里呢? 显然,这也是一个有关音乐学写作的 to be 问题。

这里,不得不再次重申有关音乐学叙辞今典的研究计划,这是我 10 多年来一直在考虑与策划的一个课题。有感于学科以及专业乃至研究方向缺乏针对音乐进行描写与表述的独特语言,又有感于诸多用辞随意拿来不及学术渊源并缺乏当下积累,再有感于个人写作可能有悖共性写作以及公共表述语境,以及我自己的个性写作愈益引发众多学界同仁非议,我就想对此进行一番深入的研究。

应该说,每个特定时代与特定地域都有其特定叙辞(descriptor,主要针对叙事与陈述本身设定的词汇),有别于主题词(subjec-tword,主要针对叙事与陈述对象设定的词汇)和关键词(key-word,主要针对叙事与陈述进程设定的词汇),比如,中国传统更多讲究合一状态中的综合关系,西方传统更加重视二分状态下的相对关系。再比如,从轴心化集权话语到多元化个性话语再到边缘化琐碎话语以及官方主流话语、大众口头话语、知识分子书面话语。这里,之所以强调今典[②],主要就是要在古典的基础之上进行当下的读解与诠释。

---

① 案,很显然,这是一个永恒的艺术问题,也是一个经典的美学命题。对此,于润洋:《悲情肖邦——肖邦音乐中的悲情内涵阐释》导言这样看待:音乐文本和语言文本属于两个完全不同的符号系统,用后者来阐释前者,其困难可想而知,几乎是一件明知不可为而为之的事。然而,人,特别是当他面对音乐作品时,总是不满足于对它的表层感知,而要去追问其深层的意蕴。而要去表述对这种意蕴的理解,又只能通过与音乐的符号系统完全不同的语言文字来表述,这似乎陷入了悖论,第 9—10 页。

② 案,今典系陈寅恪先生创用的一个叙辞,意谓:作者当日之时事,参见《读哀江南赋》(原载一九四一年昆明清华学报第壹三卷第壹期,载陈寅恪:《陈寅恪集·金明馆丛稿初编》,生活·读书·新知三联书店,2001,第 234—242 页)中的有关叙事:解释词句,征引故实,必有时代限断。然时代划分,于古典甚易,于“今典”则难。盖所谓“今典”者,即作者当日之时事也(第 234 页)。值得进一步关注的是今典与古典的关系,对此,参见韩锺恩:《“临响,并音乐厅诞生”—— 一份关于音乐美学叙辞档案的今典》中的有关叙事:将古典与今典并置一起,除了“用古典以述今事”之外,也可以通过“时事亦有所征引”的方式,实现融会异同与混合古今的目的,这样做,并不仅仅是一种眼光或者方法,其本身就是一种目的,并且,具有自在的意义,第 361 页。

六、个性写作

依我看，但凡个性写作，必定是能够娴熟把握，并纯熟驾驭各种各样复杂术语、命题、定义、概念、观念、范畴、逻辑、修辞等文字语言系统功夫的深度写作。在这里，可能会牵扯到与生俱来的天才写作问题，但暂且可以悬置不论。需要肯定的是，即便不用天才写作去解释，至少，也有写作的 to be 问题。

就此展开讨论，首先需要澄清的是，研究性学术文论的个性写作是否可能的问题。一般而言，在绝大多数中国学者看来，个性写作似乎是文学写作的专利，或者说，属于学术研究性的文字只需要共性写作即可成就。于是，在共性写作以及公共表述中几乎可以完全忽略文字语言自身的魅力。当然，追求魅力是一方面的事情，即便是不刻意追求，我觉得，依然有文字语言本身可以显示的魅力。可以作为例证的是，我不止一次听人说到马克思:《资本论》的文字语言魅力，按理说，一本被奉为共产主义圣经的经济学专著，通过商品描述并逐一进入资本分析再不断展开社会批判，有什么文字语言魅力可言呢？我虽然没有阅读过《资本论》，但类似经验在 20 多年前就读本科时一再阅读马克思《1844 年经济学哲学手稿》的过程中就有过，那种在共性写作以及公共表述持有论者看来如此艰涩隐晦的文字语言（如白话所说:扯的句子，拽的文字），却在不经意间垒筑起一道道缜密的逻辑，并最终展现其深刻与透彻的意义，一种敞开之后的澄明，这本身就表明了通过写作描写与表述的文字语言本身所具有的充分有效性。因此，似乎可以这样说，研究性学术文论的个性写作是可能的。

其次，联系我自己的个人写作。长期以来，无论 20 多年前在上海音乐学院就读期间写作的少量文字，还是之后在北京中国艺术研究院工作时期发表的大量文字，一直被人视为看不懂，虽然我在 20 多年前为自己辩护时曾经表示，之所以这样并非是刻意求之的自发行为，而是有如与生俱来一样的自觉行为，但内心一直还是想自我总结一下，至少是弄明白之所以在我的个性写作中有哪几个是不易被人认同的问题。记得 20 年前(1988)我曾经跟人讲过，以后别人再问就总是记不全，2008 年 7 月 25 日突然忆及，随笔录下:

1. 陌生概念:大部分来自其他学科，比如:存有论在者所是（德里达），一小部分则通过自己的独特诠释加以组合，比如:（源于胡塞尔意向与海德格尔存在的）意向存在，个别具原创性:临响[①]，（一种通过主体意识构造出来的，并通过人的主体

---

① 参见韩锺恩:《临响，并音乐厅诞生—— 一份关于音乐美学叙辞档案的今典》(简约稿)中的有关叙事:置身于“音乐厅”这样的特定场合，面对“音乐作品”这样的特定对象，通过“临响”这样的特定方式，再把在这样的特定条件下获得的(仅仅属于艺术的和审美的)感性直觉经验，通过可以叙述的方式进行特定的历史叙事和意义陈述，第 392 页；或者简约成一句话:置身于音乐厅当中，把人通过音乐作品而获得的感性直觉经验，作为历史叙事与意义陈述的对象，第 393 页。

直觉显现出来的,以及作为主体实在的)意向存在。①

2. 屈折句式:具复杂关系的复合叙事与陈述,比如我的博士学位论文题目:音乐意义的形而上显现并及意向存在的可能性研究,有人就指责这种表述至少带有西文的翻译腔。

3. 跳跃逻辑:局部乃至段落之间的衔接主要有赖于内在逻辑,而不是普通语言表述上下文关系的自然延伸。

4. 诗性结构:非实体性写真,非物像性复写,一种想象性贯串,通过艺术直觉切入。

5. 哲性修辞:去经验性描写,去情感化表述,依托先验性底盘,通过理式统觉覆盖。

七、悬置价值冲突

2006年12月16日,在中国音乐学院主办的第二届中国音乐学博士论坛上,

---

① 参见韩锺恩:《音乐意义的形而上显现并及意向存在的可能性研究》中的有关叙事:意向存在,在这里特指:一种通过主体意识构造出来的,不同于意识本身的,自在的,有客体属性的对象;与此同时,这种不同于意识本身的,自在的,有客体属性的对象,也可以通过人的主体直觉显现出来,第58页;音乐作品是一种客体实在;然后,通过意向(主要是感性直觉和理性诠释)显现意义,则就是一种生成非实在对象的过程;进而,这种显现出来的意义,就是意向存在,甚至可以说,就是一种主体实在,第223页;面对音响敞开,其实,就是面对意向存在(一种通过人的主体意识构造和主体直觉显现出来的,不同于意识本身的,自在的,有客体属性的对象);面对意向存在,其实,就是面对主体实在,第232页。案,此前,在北京撰写博士学位论文的时候,自设《未名湖辞谱》(我曾经于2001—2003在北京大学艺术学系开设选修课程:《临响乐品—— 一份不断折叠又逐一展开的音响档案》,为纪念北大这个曾经有过我短暂教学足迹的地方,以此命名),于2003.2.2提出:意向是不需要任何依据或者不需要通过任何支撑和依托的一种自足存在,以及个人化和私人性的经验边界。之后,又不断对此有一些新的诠释:2007.2.2(上海),通过个人博客(守望并诗意作业,http://hze.emus.cn)专就意向存在续谱,认为:和意义与实体、物像、概念、感性直觉的直接间接关系一样,意向以及意向存在问题,同样需要通过不同层次的跨越,不同环节的中介,逐一得以呈现。并认为:和本体论承诺一样,意向存在也是没有他者要求任何东西的一种自身给出;至于个人化和私人性的经验边界,其实同样涉及先验性问题,因为经验边界的有限性永远是针对无界先验而言的,因此,一旦当个性化与私人性经验被普遍化的时候,实际上,不仅仅是越界,更是误知。2008.4.6(上海),在移动电话记事本上写道:意向存在:没有的有,不在的在,不是的是。甚至想到,意向存在的可能性即有赖于先验存在。2008.8.3(上海),再次在移动电话前一个记事本上续写:既然是意向存在,那么,听不到的声音究竟有没有?应该在哪里?到底还是不是声音?除此之外,听不到的声音和(现象学)沉默的声音(参见韩锺恩:《非临响状态:在沉默的声音中倾听声音——由声音引发音乐文化发生问题讨论》中的有关叙事,载《音乐艺术》,2006年第1期,总第104期,第65—73页;后收入韩锺恩:《守望并诗意作业——韩锺恩音乐文集》,第247—266页,是不是一个声音?如果说,听不到的声音意在强调经验之外的声音,那么,沉默的声音则强调通过意向去显现声音,这是两者的不同。但无论怎么说,听不到的声音是一种存在,沉默的声音也是一种存在,这是两者的同一。由此可见,意向存在的底线果然在先验存在,不然的话,听不到的声音在经验之中又如何存在?

中国艺术研究院音乐研究所项阳博士发表的演讲:《功能性·制度·礼俗·两条脉——关于中国音乐文化史的认知》,明确表示了这样一个观点,面对相关制度文化并具功能性的礼俗活动中存在的音声,其价值主要在理性认知。那么,面对相关艺术文化并具结构性的审美活动中存在的声音,其价值是否主要在感性体验呢?进一步,在不及的不同难以涵盖问题的平行并存论域中,由不同的不同所引发的价值冲突又将如何处置呢?也许,这是摆在音乐美学与音乐人类学面前的一道不可逾越的难题。

其实,在共同从事音乐人类学 E-研究院建设的过程中,无论是和首席研究员洛秦教授的合作,还是和跟我有多年合作经历的萧梅教授对话,甚至与同为音乐美学专业的伙伴宋瑾教授讨论,这一问题总是若隐若现。也许,彼此都在有意回避这样一个可能引发冲突的敏感话题,也许,大家已经不知不觉地进入了错位发展轨迹,以至于采取有所不为的策略。然而,悬置价值冲突并不意味着问题的彻底解决,为此,我建议两个专业的硕士、博士研究生就此进行充分对话并展开有效讨论,一方面直接面对问题本身,一方面从口头文本与书面文本的差异切入去描写与表述各自对象。为此我期待,通过这样的对话与讨论果然能够成就一种新的音乐人文叙事方式。

(原载《音乐艺术》,2009 年第 1 期)

21世纪初:世界多元文化音乐教育与音乐人类学在中国

管建华

21世纪初,中国在空间技术上的巨大进步可以说是具有新的时代的象征意义,也就是我们所说的太空时代在中国到来。2008年9月25日中国载人航天飞船——神七发射成功,标志着中国在航天技术上的又一大进展。

太空时代作为新的科技文明的象征,它将开启人类精神文明或文化哲学的哪些方面?太空时代对音乐教育意味着什么?

回顾20世纪初,那是欧洲的以制造业为标志的工业文明进入中国,其音乐是以交响音乐的制造为标志,成为20世纪中国近现代音乐或音乐现代性发展的重要目标。其音乐教育伴随着欧洲工业技术文明的哲学即普世的文化哲学或普遍主义哲学为标志,欧洲音乐教育体系成为国际以及中国普遍的和正规的音乐教育体系。因为,对于中国人来讲,它象征了中国农业社会"非科学音乐体制"转为工业社会的"音乐科学体制"。这也是世界及中国所接受的西方工业文明的第一次启蒙;这种文明的基本原则是竞争、主宰与控制,它最核心的关键词即:制造业技术、普世标准或普遍主义哲学、世界最高级的音乐(交响乐)。音乐教育是音乐作为美育的审美哲学为标志和以西方文化为基础建立的音乐学为学科基础。

然而,20世纪50年代后,以美国为首的西方发达国家逐渐进入后工业时代或信息时代,到太空时代,太空成为美苏争夺的科技领先发展的空间,美国在航天飞机以及一系列空间技术使其成为太空时代的争先者。但从政治意识形态、世界经济、文明生态等方面来讲,世界已经处于一种多元文化格局。太空时代文明是一种星际视野,人类拥有一个地球,国际社会认为:保持文化多样性与生物多样性是决定地球文明的可持续发展。如果将太空文明视为自工业文明以来中国所要接受的第二次启蒙,这种文明是强调相互尊重与平等,它的基本原则是尊重、交往与对话,

正如美国新任总统奥巴马所言，要用谈判对话代替战争，它最核心的关键词即：信息业技术、多元论哲学、世界多元文化的音乐（包括流行音乐的文化工业和世界多种文化的音乐），音乐教育则以实践哲学为标志，即音乐是一种多样化的人类文化实践活动和以世界多元文化音乐(Musics，复数)为基础建立的音乐人类学为学科基础。

21 世纪初，在中国进入太空时代，它所面临的社会文化语境和音乐教育理念从理论到实践也在发生变化，其中一个重要的变化就是世界多元文化音乐教育在高校领域的重大进展。据笔者的不完全统计，2000 年以前，中国大陆约有五所院校实施世界音乐的教学（如中国音乐学院、中央音乐学院、上海音乐学院、武汉音乐学院、福建师范大学音乐学院），然而到了 2008 年，已经有 80 多所院校开设了世界音乐课，2009 年计划开课的将有十多所院校，是 2000 年前的 16 倍。是何种原因直接促使了 21 世纪初世界多元文化音乐教育课程快速地进入中国？它是否代表着中国音乐教育将接受第二次启蒙吗？世界多元文化音乐教育教学的学科基础是什么？

一、21 世纪初中国基础教育改革的背景

2000 年 12 月 8 日，在北京大兴国家教育行政学院校长大厦二楼，举行了由教育部组织的两百多名专家讨论中国基础教育课程改革的会议，其中也包含了音乐教育与综合艺术教育的课程改革的讨论。在会议上，笔者听取了北京师范大学周虹教授介绍了教育部代表团 2000 年 9 月 23 日至 10 月 7 日赴美国考察基础教育改革的情况，教育部基础课程中心主任刘坚介绍了教育部组团于 2000 年 11 月 6 日至 22 日赴德国、法国考察基础教育政策的情况，华东师范大学张华博士作了世界各国课程改革趋势的报告。

笔者注意到在以上报告中，以人为本，一切为了学生的发展（为每一个学生的发展）成为基础教育课程改革的基本信念，而以人为本，包含了人文、文化的综合素质的发展。如美国基础教育改革的评价机制的变化：(1)从评价学业成绩到综合文化素质；(2)从量化评价到定性的分析把握；(3)从鉴定、选拔评价到鼓励与创造性的评价；(4)从单向性评价转向多元性，交互性评价；(5)从综合性评价转向学生发展过程的评价。

在促进教师成长的评价方面：

(1) 教师致力于学生成长（认知能力、动机、差异）能力的评价；

(2) 教师致力于学科交叉，或多学科思维教学能力的评价；

(3) 教学从指导、监督学生学习转向激励者、思想者的能力评价；

(4) 教师作为学习共同体的成员，应学会利用社区资源及责任感能力的评价。

在德国和法国的基础教育课程改革中,两个国家都注重学生的精神世界以及本国的民族精神,如德国巴伐利亚州宪法教育学生信仰上帝、自尊自重、终生学习、合作交流。法国基础教育改革强调民主、人权、自由的价值观,推崇自尊、真实、诚实以及尊重他人和懂得人的尊严的思想。德国一位大学校长认为,他们学校的格言是:学习外语是学习他人的语言,学习他人艺术是更好理解他人思想情感,更好地认识他人是以便更好地认识自己。任法国科学院院长的天文学家说,当代法国为什么对人文、语言关注?因为有了人文、语言,我们就知道怎样修辞、怎样有条理以及怎样向别人表达我们的观点,加强彼此的对话与沟通,这是民主社会的基石,它能解决武力或拳头不能解决的问题。人文精神不仅包括人文科学,数学、自然科学也可以显示人文精神的追求。

21世纪是新的经济包括知识经济,非物质性经济,强调智力的原创性,而不是物质的积累。20世纪70年代美国布鲁纳的学科结构的学习是一种为了智力发展的卓越性的理科学习,而今天的发现学习的目的是一种人的本性、天性与人格完善的学习,是面向人的整个生活世界和科学世界的学习。以前学科结构的学习理念是以普遍性发现学习的模式,它忽略了不同的人,而当今的学习重视每一个人或文化都有自己的学习和发现的方式。国际化的课程式研讨会的专家们认为,基础教育的课程改革必须注重多学科综合化,突破和超越传统科学的学科知识逻辑分类,这种分类需要有三个突破的超越:(1)目前的课程分类体系由18世纪孔德建立起来的,它强调对自然、社会的有效控制,今天,它必须转面人与自然、社会的协调发展;(2)普遍主义哲学或"普遍真理"推行一种话语霸权,表达为知识的价值中立,以一种科学文化来代替多元文化,压制大众文化、民间文化;(3)分科主义的课程体系,是分析方法的结果,用启蒙运动的话讲,"分析是盲人的拐杖,可以用拐杖走遍世界"。然而,分析注重局部,用分析的眼光看待世界和教育的课程,势必将世界与教育、人与教育相割裂或相分离,而整体不是部分之和,整体大于部分之和,人格就是一个整体。因此,如果将各种知识和人、人文、文化整体的分离,忽视了人文、文化对人发展的作用,这就是21世纪如何超越20世纪的问题。课程改革说到底,就是一种课程观、教育观与价值观的变化,因为评论教育的过程就是价值判断的过程。以上所述中国基础教育改革的世界背景和思想,总体上是和本文开始提出的保持文化多样性与生物多样性的太空时代所强调相互尊重与平等、交往与对话等基本原则是完全相一致的,这是音乐人类学世界观的基本原则,也是本文世界多元文化音乐教育所处太空时代的哲学基础。

对于中国教育课程改革的问题,实际就是为21世纪中国人的生存方式,塑造方式的问题,用笔者本文开始所提出的概念,也就是在"太空时代"或"地球文化时代"中国人的生存方式,以及与整个世界联系方式的问题,而这一问题在音乐教育中就是自我与世界多元文化音乐教育的问题。

二、中国基础教育与高等教育音乐课程改革中的多元文化音乐

21世纪初，首先是基础教育课程的改革，然后便影响到音乐教育课程的改革，特别是高等师范院系课程的改革。因为，课程、教材、教师是三位一体的，改革缺乏其中任何一环，都不可能取得进展，好的课程必需有好的教材，以及好的课程实施者——教师。

在音乐教育领域，世界多元文化音乐教育的内容首先是出现在基础音乐教育课程改革中，然后再影响到高等音乐师范院校的课程改革，以下摘要中国教育部2001年颁布的基础教育音乐课程标准和艺术课程标准的相关多元文化音乐和艺术的内容。

在基础教育音乐课程标准的"课程性质"中包含了"学习丰富多彩的世界各民族音乐拓展音乐文化视野，有益于学生对不同文化的理解与尊重。"在"课程的基本理念"中，弘扬民族音乐，理解多元文化，包含的内容有世界的和平与发展有赖于对不同民族文化的理解和尊重。在强调弘扬民族音乐文化的同时，还应以开阔的视野，体验、学习、理解和尊重世界其他国家和民族的音乐文化。通过教学，使学生树立平等的多元文化价值观，珍视人类文化遗产，以利于我们共享人类文明的一切优秀成果。

在课程目标的"一、情感态度价值观"中包含了"学习了解不同国家的音乐传统及优秀音乐作品，理解和尊重文化的多样性，使学生初步具有国际视野，有助于培养学生参与国际交往的能力。"

在内容标准中，包含了"学习中国传统音乐和世界民族民间音乐，感受、体验音乐中的民族文化特征，认识、理解民族民间音乐与人民生活、劳动、文化习俗的密切关系。"

在教科书编写建议中，包含了"教科书的编写应兼顾传统与现代、经典与一般、中华音乐文化与世界多元音乐文化。注意吸收有时代感、富有现代气息的优秀作品。所选曲目中，应包括中国民族传统音乐，中国20世纪初至70年代的创作和80年代以来优秀的新作品。世界民族音乐、西方古典音乐、现代音乐及适量的通俗音乐和电子音乐。"①

在教育部专对教育同组织编写的《音乐课程标准解读》中，也作了多元文化音乐教育国际背景的描述。如"在国际组织中，音乐教育的改革与发展里有哪些特点？我们应做怎样的参考与借鉴?"的问答中，提到了"目前各发达国家音乐教育大

---

① 中国教育部制订:《音乐课程标准》北京师范大学出版社，2001。

部分放弃了对西方音乐的盲目推崇或对本民族音乐的固步自封，一致认为音乐教育必须融合多元文化与本土文化，像日本音乐教育就较好地融含了东西文化。美国《艺术教育国家标准》的规定的九项音乐学习领域中也特别包括了理解世界各类音乐。澳大利亚音乐教育中，英国文化的主导地位已被多元文化所取代。一些发展中国家也意识到了这一问题的重要性。如南非认为，其音乐课程必须摆脱以欧洲为核心的传统模式，韩国音乐教育也意识到音乐教育切需要逐步引导学生将正宗的韩国音乐与西方音乐及其他文化的音乐融合贯通。最后，音乐课程标准解读的第十章，作了题为《标准》同《美国艺术教育国家标准》的比较。"①

在基础教育的艺术课程改革中《艺术课程标准》在第三部分内容标准的"艺术与文化"中也提到了艺术与多元文化的内容。如"艺术是各种不同文化的符号载体，记录和再现了人类文化和思想的发生、发展过程。通过艺术与文化的连接，可以增进对多元文化和人类文明的了解，加强文化认同感和多元文化意识。"②鉴于基础教育课程音乐标准的出台，2004年12月29日，教育部印发了《全国普通高等学校音乐学(教师教育)本科专业课程指导方案》的通知，通知主要内容如下：

为全面贯彻教育方针，认真落实《学校艺术教育工作规程》，进一步深化高校音乐学(教师教育)本科专业的改革，提高教育教学质量，培养适应学校音乐教育需要的高素质人才，我部委托会全国教育科学"十五"规划重点课题"中小学音乐教育教学改革"课题组制《全国普通高等学校音乐学(教师教育)本科专业课程指导方案》(以下称《课程方案》)、课题组在对国内外普通高校音乐学(教师教育)本科专业教育教学情况进行广泛调查研究和深入分析论证的基础上，根据音乐学(教师教育)本科专业改革与发展的需要，起草了《课程方案》，现将广泛征求意见和我部艺术教育委员会审议后修订的《课程方案》和《课程方案》说明印发给你们，《课程方案》从2005年秋季开始在全国普通高等学校(含综合大学、师范学院、艺术学院)音乐学(教师教育)本科专业实施。

2006年11月29日教育部办公厅印发教体艺厅[2006]12号文件《全国普通高等学校音乐学(教师教育)本科专业必修课程教学指导纲要》，简称《课程纲要》，主要内容如下：

为进一步深化高等学校音乐学(教师教育)专业的改革，加强课程建设，提高教学质量，更好地培养适应素质教育需要的音乐教育人才，根据《全国普通高等学校音乐学(教师教育)本科专业课程方案》(教体艺[2004] 12号的要求，我部组织专家组，起草了《全国普通高等学校音乐学(教师教育)本科专业的必修课程教学指导

---

① 教育部基础教育司组织，音乐课程标准研制组编写：《音乐课程标准解读》，北京师范大学出版社，2002。

② 中国教育部制订：《艺术课程标准》北京师范大学出版社，2001。

纲要》(以下简称《课程纲要》)。

《课程纲要》是我部关于音乐(教师教育)专业课程建设的指导性教学文件,是各有关学校制定课程教学大纲、组织教学、开展教学评估、实施教学管理工作和教材建设的重要依据,也是我部对音乐学(教师教育)专业点进行教育、教学评估的重要依据。

《课程纲要》列出的课程,以《全国普通高等学校音乐学(教师教育)本科专业课程指导方案》中列出的必修课程为准,其他课程的教学内容及教学要求等,各校应《课程纲要》的精神制定。

《课程纲要》列出的教学基本内容,是课程教学的重要依据。课程教学大纲、教材内容的排列体系和具体的教学安排等,各校可根据实际情况确定。

《课程纲要》自 2007 年新学年开始执行。各校在执行过程中有何意见和建议、请及时告我体育卫生与艺术教育司。①

《课程纲要》其中包含了《外国民族音乐》课程教学指导纲要,其内容分为三个部分:课程性质与目标;课程内容与教学;课程实施与译作。以下仅将第一部分摘要如下:

《外国民族音乐》课程教学指导纲要

一、课程性质与目标

(一) 课程性质

《外国民族音乐》是近现代得以发展的一门以世界各地区、各民族的音乐(尤其是传统音乐)为教学内容的新兴课程。是普通高等学校音乐学(教师教育)专业学生的必修课程。

该课程在形成音乐的世界文化视野,培养尊重多元文化观念,提高人文修养等方面,体现出独特的价值。在实施全面发展、培养高素质音乐教师的教育过程中,具有重要作用。

(二) 课程目标

1. 获得世界各地区、各民族音乐的主要体裁、形式、乐器、乐曲和音乐形态特征等方面的基础知识。获得有关世界各地区、各民族的音乐传统、音乐文化观念以及音乐的形成与发展等方面的基本知识。初步掌握跨文化音乐比较研究的基本理论、知识与方法,以此来分析世界各地区、各民族的音乐及特点。

2. 在比较世界各地区、各民族音乐文化的过程中,提高学生对音乐的分析和鉴赏能力。在初步的演唱演奏实践活动中,使学生感受世界各地区、各民族音乐的代表性乐器、乐曲的演唱、演奏的基本技能。

3. 通过对世界各地区、各民族多种多样音乐风格和丰富的音乐表现技法

① 引自教育部网站。

的了解,激发学生探究音乐文化奥秘的志趣、主动地进行研究性学习、培养和发展探索精神、创新意识、促进创造性思维能力的发展。

4. 理解音乐与人、自然、社会、历史、文化之间的密切关系。理解音乐在文化整体中的意义以及各民族音乐的共性与特性。扩展学生的全球文化视野,树立理解和尊重多元音乐文化的观念,培养学生参与国际音乐文化交流的能力。

5. 在教师的教学示范中,使学生获得有关《外国民族音乐》课程教学的经验和体验,养成关注中小学基础音乐教育教学改革的习惯,逐步掌握中小学了有关外国民族音乐教学内容的教学方法。①

《外国民族音乐》的提法还有十分值得商榷的方面。第一,上述文中课程目标的表述有:世界文化视野,世界各地区、各民族音乐的主要体裁、形式、乐器、乐曲和音乐,这与"外国民族音乐"的提法自相矛盾;第二,这与"西方音乐和西方音乐史"课程的并列在概念上也相重叠;第三,在美国、新加坡、马来西亚的中国音乐是"外国音乐"还是"中国音乐",中国的钢琴家、小提琴家是"中国音乐家"还是"外国音乐家",在太空时代全球化过程中在美国、新加坡、马来西亚的华裔的"中国音乐"或美国的非裔的"非洲音乐"是否值得关注?它是否也是当今世界文化变化,就像中国"新音乐"的融合变化,我们是否把这些音乐称为外国音乐?中外音乐的地理边界如何划定?第四,目前美国和欧洲的相关课程概念都是"世界音乐",我们中国称为"外国民族音乐"的独特理由是什么?

三、音乐人类学与世界多元文化音乐教育学科的发展

以上我们对21世纪初教育部关于基础教育与高等师范教育的课程改革中多元文化音乐教育课程的发展情况作了一般性地概述。从学术背景来看,中国高校的音乐人类学学科对多元文化音乐教育学科发展和多元文化音乐教育课程的建立是最具有实质性推进作用的。以下分三个方面来进行阐述。

一、音乐人类学与世界多元文化音乐教育的关系

首先,我们要阐述的是音乐人类学与多元文化音乐的教育究竟有何关系,它对多元文化音乐教育为何显得如此重要?最简捷的回答是:音乐人类学是多元文化音乐教育的学科基础,所以,它不但重要,而且世界多元文化音乐教育与教学直接有赖于对音乐人类学的理解,因为,世界多元文化音乐教学不是世界音乐知识的堆

① 以上内容引自教育部网站。

砌,更重要的是学会用音乐人类学的理念及多元文化的世界观看待世界各种文化的音乐,包括以此世界观重新看待西方音乐和非西方音乐。

音乐人类学早期是以比较音乐学的研究开始的,它主要研究非西方音乐文化,再经过音乐民族学发展到音乐人类学,其学科视野由非西方扩大到全球社会各种现代和各种文化的音乐,其中也包含了西方自身的音乐(学者们称之为自己家园的音乐人类学),它突破了西方传统音乐学的研究领域,也为世界多元文化音乐教育打开了广阔的视域,也可以说是本文起始提到的太空时代教育改革与哲学的效果历史。

音乐人类学提出了人类音乐与文化的多样性,这种多样性的关系就象哲学家维特根斯坦提出的是一种家族相似性,人类不同文化的音乐不再是以“先进”与“落后”来划分的,它们是人类音乐的不同家族。早在 20 世纪 60 年代,音乐人类学家就用音乐(Musics)的复数来表达文化的多样性,后来 Musics 成为国际音乐教育学会的通用表达。

音乐人类学将音乐作为文化现象或文化中的音乐来看待,由于多样性的表达,也形成了文化价值相对论的观点,不同音乐表现形式不同,但在文化价值是平等的,这就奠定了不同文化音乐相互尊重,相互理解与相互合作的前提与基础,这正好顺应了前面我们所提到的太空时代的哲学精神。

在美国高等院校中,教授世界音乐课程的都必须是音乐人类学或民族音乐学的博士。它不仅仅是传播世界音乐文化的知识和音乐多样化表达的信息,更重要的是建立一种新的认识音乐世界的方式以及多元文化音乐的世界观。

在中国,也可以看到,音乐人类学学科对世界音乐课程的建设起到很大地推动作用。如目前世界音乐课程的教学人员是学习过音乐人类学课程的,正如以下我们要谈到的多元文化音乐教育学科发展的重点院标,都是音乐人类学或民族音乐学科的重点院校。

二、音乐人类学与多元文化音乐教育发展的重点院校

1. 中央音乐学院　该院是中国世界音乐教学实施最早的院校之一,陈自明教授和俞人豪教授在 1995 年就出版了《东方音乐文化》一书。1996 年 9 月,在中央音乐学院举行了第一届世界民族音乐学会会议,重点讨论世界音乐的研究和教学,这也是世界多元文化音乐研究和教学的首次全国性的会议。2005 年 9 月 2 日—5 日在中央音乐学院举行了第二届世界民族音乐研讨会,2005 年 10 月 17—21 日举办了第一届“中非音乐对话”让中国了解非洲,非洲了解中国,2007 年 5 月 14 日—6 月 1 日,举办了民族音乐学讲习班,邀请了著名音乐人类学家 B. 内特尔、佳美兰音乐家玛珊姆、华裔音乐人类学家郑苏以及国内音乐人类学家,2007 年 11 月 6 日—9 日举办了世界音乐周暨第二届“中非音乐对话”,中央音乐学院音乐学系与英国剑桥丘吉尔学院的跨文化音乐学中心联合主办,来自尼日利亚的欧巴米阿瓦

洛大学、美国威士利安大学、俄亥俄大学,加利福尼亚的阿兹塞太平洋大学,以及中央音乐学院,中国音乐学院,中国艺术音乐学院,上海音乐学院,天津音乐学院等30多位音乐学专家参加了会议。2007年中央音乐学院音乐学研究所获得了教育部重大项目招标课题:全球化背景下的多元音乐文化观念。

2008年11月1—4日中央音乐举行了"中芬音乐对话",举办了九场学术研讨会和讲座。

2. 中国音乐学院　在1964年—1965年,中国音乐学院就开设了亚、非、拉音乐,由沈知白(上海音乐学院教授)讲授印度音乐,安波讲授越南音乐、马可讲授印度尼西亚音乐、赵佳梓(上海音乐学院教授)讲授日本音乐。当时有准备成立东方音乐系的设想,但由于安波、马可两位院领导去世,"文化大革命"的来临,该设想就此消失。改革开放后,中国音乐学院一直也是国内民族音乐学或音乐人类学的一个研究中心。在20世纪90年代中国音乐学院开设了世界音乐课程,21世纪初又提出了"中国少数民族音乐及其在世界多元文化音乐教育中的作用与地位"①和"中国(大陆)以音乐文化多样性为基础的音乐教育"②,并召开"全国高等音乐艺术院校少数民族音乐文化传承学术研讨会"(2008年12月)。2006年9月11—22日,著名音乐人类学家T. 赖斯在音乐学院音乐学系作了"我们为什么要重建民族音乐学"和"民族音乐学的现状"。另外,经国务院、外交部、北京市政府批准,国际音乐教育学会投票通过,第29届世界音乐教育大会将于2010年在北京召开,会议将由中国音乐教育学会和中国音乐学院联合承办。2010年在北京举行的第29届世界音乐大会的主题是:"和谐与世界的未来",国内外专家将围绕"和谐"概念从音乐教育与音乐生活的各个领域和层面进行,研讨如何以音乐的和谐促进不同国家、民族、人群之间的平等与交流,以此推动整个社会和世界的和谐(依照国际惯例)大会将分几个阶段举行。第一阶段,国际音乐教育学院七个委员将分别在北京、上海、长春、沈阳、开封和青岛召开主题研讨会,为期一周。第二阶段,在北京举行大会,并同时举办近百场的学术研究会和40场音乐会。

3. 中国艺术研究院及音乐研究所　该研究所也是中国音乐人类学的研究中心。2004年11月20日,美国著名音乐人类学家安东尼·西格作了"音乐和舞蹈人类学:关于表演人类学的研究"的报告,2007年9月25日,作了"苏雅人——音乐中的宇宙观与社会价值"的讲座,同时,美国音乐人类学家李海伦作了"西方舞台上的亚洲音乐的讲座",2008年10月20日中国艺术研究院和欧盟文化中心合作组

---

① 樊祖荫:《中国少数民族音乐及其在世界多元文化音乐教育中的作用与地位》,载《中国音乐》,2004年第4期。

② 樊祖荫、谢嘉幸:《中国(大陆)以音乐文化多样性为基础的音乐教育》,载《中国音乐》,2008年第2期。

织联合举办第一届“中欧文化对话”，欧洲及中国的文化艺术界的著名专家学者和艺术家汇聚一堂，就双方共同关心的文化多样性，文化管理与创意产业、传统与现代性、中欧跨文化合作现状与前景等议题进行了深入而且有创见的对话，今后每年将分别在欧盟和中国举办此项活动。

4. 上海音乐学院　该院也是中国音乐人类学及世界音乐教学研究的一个中心，该院还建立了东方音乐学会、东方乐器博物馆。2005 年 1 月，上海音乐学院的上海高校音乐人类学 E-研究院成立，研究院首席研究员由洛秦教授担任。2005 年 1 月—2007 年 12 月完成了建设第一个节点，2008 年 1 月起开始第二个建设点(2008. 1—2010. 12)在第一个节点中，主办的国际性会议有：

“黄土高原多元音乐文化暨国际学术研讨会”；

“国际乐器学会议——挑战与反思”；

“国际传统音乐学会，东亚音乐研究国际研讨会”。

在关注社会与重大传统文化遗产保护项目有：

1) 与香港鄂伦春基金合作，拍摄音乐纪录片《森林的回忆》；

2) 教育部社科重大攻关项目:《我国少数民族音乐资源的保护与开发研究》；

3) 与文化部民间文艺发展中心合作《中国民间音乐现状调查》；

4) 与上海东方电视台合作录制系列音乐纪录片《海上回音》；

5) 与市政协合作举办“世博会与音乐艺术发展学术研讨会”。

2008 年 9 月 27—29 日，上海高校音乐人类学 E-研究院组织的第一期“音乐人类学讲习班”，在南京师大音乐学院开办，有八位专家参加了讲习班的讲座。本着“宣传音乐人类学学科观念，培养年轻学人对音乐人类学学科的参与”的初衷，采用“专家演讲和对学生论文点评”，以及“自由互动交流”的方式，此次讲习班取得了极大的成功，参与人数二百多名教师和学生。

5. 福建师大音乐学院　福建师大音乐学院是我国最早开设世界音乐的师范院系。民族音乐学家王耀华教授作为中日音乐比较学会的负责人，促成了多次中日音乐比较研究国际学术研讨会的召开:如 2001 年 11 月在日本冲绳举办的第四届，2008 年 12 月在上海音乐学院举办的第五届，2005 年 9 月在湖南师大举办的第六届，2007 年 9 月在武汉音乐学院举办的第七届。此外，他还促成了亚太民族音乐学会的国际学术会议的举行:如 2005 年 10 月第 10 届在福建武夷山举行，2006 年 9 月第 11 届在西北师范大学举行，2007 年 1 月在韩国永东举行。2006 年 12 月 20—22 日在福建师大召开了《多元文化视角的音乐研究学术研讨会暨王耀华教授从教 45 周年庆祝会》会议中，国际民间音乐学会的秘书长斯蒂努·威尔(澳大利亚)在大会作了《多元文化主义:国际传统音乐学会和民族音乐学》的报告，其中讲到：国际传统音乐学会作为一个真正国际化、文化多样化的组织，在不远的将来，它将担负起通过研究和促进音乐传统多样化，增进不同国家多元文化的理解与包容，从

而促进全球一体化的责任。

6. 南京师范大学音乐学院　2002年—2006年南京师范大学"十五"、"211"工程多元音乐文化教育研究项目完成。该项目研究历时四年,分为三个层面。第一层面是基础研究,包括资源库建设和理论构架的设计和制作;第二层面是理论研究,包括写出一批具体专题研究的论文、专著。以及组织翻译世界音乐文化教育的教材及论著;第三层面作应用性研究(如音乐文化教育的教学及师资培训)和总结评估工作。该项目在2004年10月16—19日举办了"世界多元文化音乐教育"国际研讨会,参与会议的有十多位国外专家和20位国内专家。国际音乐教育学会主席麦克·菲尔森作了"提倡世界多元文化音乐教育的原则和方法"的报告。会议期间举办了多元文化音乐教育培训班,美籍华人郑苏教授和张明坚教授,麦克·菲尔森专门为培训班作了讲座。在该项目期间,邀请了研究阿拉伯音乐的专家日本水野信男教授作了四天世界音乐的讲学,斯里兰卡林娜博士教授了塔布拉鼓(时间共两周,分两次)、印度舞蹈专家金珊珊作了一周印度舞的教学。2007年9月在南京师大召开了"世界民族音乐学第三届年会",这次年会的最大特征是教师(包括中小学和大学)的参与和世界多元文化音乐教学的讨论。

三、多元文化音乐教育教材和音乐人类学论著的出版

21世纪初,多元文化音乐教育教材和音乐人类学论著的出版其数量和质量都超越了整个20世纪。特别是音乐人类学论著的出版,它将为多元文化音乐教育提供丰富的学术资源和教学资料以及理论基础。以下列出的著作是可以作为中国世界多元文化音乐教育教学重要资源的:

洛秦:《音乐与文化:音乐中的文化与文化中的音乐》,西泠印社,2001
洛秦:《街头音乐:美国社会和文化的一个缩影》,人民音乐出版社,2001
萧梅:《田野的回声——音乐人类学笔记》,厦门大学出版社,2001
罗艺峰:《音乐人类学的大视野》,上海音乐出版社,2002
洛秦:《心 & 音.com:世界音乐人文叙事》,上海音乐出版社,2002
管建华:《世纪之交中国音乐教育与世界音乐教育》,南师大出版社,2002
管建华:《音乐人类学导引》,江苏教育出版社,2002
杨民康:《贝叶礼赞:傣族相传佛教节庆仪式音乐研究》,宗教文化出版社,2003
《音乐教育的多元文化视野》(译著,中学教材),陕西师大出版社,2003
《音乐教育与多元文化》(译著),陕西师大出版社,2003
《世界音乐》(译著,大学生公选课教材),陕西师大出版社,2003
王耀华、王州:《世界民族音乐》,人民教育出版社,2004
萧梅:《田野萍踪》,上海音乐学院出版社,2004
饶文心:《世界民族音乐文化》,上海音乐出版社,2007
张谦编著:《世界音乐文化教程》,中国传媒大学出版社,2007

管建华主编:《世界多元文化音乐教育国际研讨会论文集》,陕西师大出版社,2006

管建华主编:《世界音乐文化的教学》,陕西师大出版社,2007

陈自明:《世界民族音乐地图》,人民音乐出版社,2007

陈铭道:《与上帝摔跤》,民族出版社,2005

布莱金著:《人的音乐性》,马英君译、陈铭道校,人民音乐出版社,2007

张伯瑜等编译:《民族音乐学的理论与方法》,中央音乐学院出版社,2007

汤亚汀:《上海犹太社区的音乐》,上海音乐学院出版社,2007

洛秦:《学无界知无涯——释论音乐作为一种历史和文化的表达》,上海音乐学院出版社,2007

杨民康:《音乐民族志导论——以中国传统音乐为实例》,中央音乐学院出版社,2008

汤亚汀著译:《音乐人类学:历史思潮与方法论》,上海音乐学院出版社,2008

结　　语

21世纪初,多元文化音乐教育与音乐人类学取得了很大的进展。然而音乐人类学作为多元文化音乐教育的学科基础还没有广泛地被中国音乐教师们所认识。另一方面,音乐人类学家们也还没有把主要的注意力放在关注多元文化音乐教育上。但在美国,音乐人类学家们经常在音乐教育或音乐教师的杂志上发表相关教学和教学研究的文章,并举办世界多元文化音乐教学的培训班。在我国,这种学术学科资源明显还没有互动起来。也可以说,在这种互动空间方面,中国音乐教育界与音乐人类学者之间还有极其广阔发展合作的空间和潜力。

附录

全国开设世界音乐课的院系(到2009年,将有一百所左右)

中央音乐学院

中国音乐学院

中国艺术研究院音乐研究所

上海音乐学院

天津音乐学院

沈阳音乐学院

武汉音乐学院

西安音乐学院

四川音乐学院

星海音乐学院(讲座,2009年开课)

北京戏曲学院
中央民族大学音乐学院
首都师范大学音乐学院
中国传媒大学音乐学院
吉林艺术学院
内蒙古师范大学音乐学院
哈尔滨师范大学音乐学院
宁夏大学音乐学院
西北师范大学音乐学院
福建师范大学音乐学院
厦门大学音乐学院
厦门大学陈嘉庚学院音乐系
福州大学音乐学院
福建泉州学院
福建闽江学院
集美大学音乐学院
上海师范大学音乐学院
南京师范大学音乐学院(兼大学公选课)
南京艺术学院音乐学院
南京艺术学院流行音乐学院
南京航天大学艺术学院(研究生课)
徐州师范大学音乐学院
中国矿业大学艺术与设计学院(徐州)
扬州大学艺术学院
盐城师范学院音乐学院
南京晓庄学院音乐学院
淮阴师范学院音乐系
宿迁学院音乐系(2009年开课)
苏州职业大学艺术学院
苏州科技学院(2009年开课)
常熟理工学院艺术学院
江南大学艺术学院(兼大学公选课)
南京农业大学(公选课)
南京解放军国际关系学院(公选课)
泰州师范学院音乐学院

南京城市职业学院(明年开公选课)
南京邮电大学(公选课)
南京审计学院(公选课)
杭州师范大学音乐学院
浙江师范大学音乐学院
浙江职业技术学院音乐系
安徽师范大学音乐学院
安徽合肥师范学院音乐系(2009年开课)
安徽桐陵学院音乐系
贵州大学艺术学院
贵州民族学院(2009年开课)
贵州师范大学音乐学院
贵州黔南师范学院音乐系(2009年开课)
贵州毕节学院音乐系(2009年开课)
贵州遵义师范学院音乐系(2009年开课)
天津师范大学音乐学院
河北大学艺术学院
河北师范大学音乐学院
石家庄学院音乐系
河北科技大学(公选课)
河北经贸大学(公选课)
陕西师范大学音乐学院
山西大学音乐学院
山东师范大学音乐学院
山东临沂师范学院音乐学院
山东曲阜师范大学(公选课)
河南大学艺术学院
河南师范大学音乐学院
河南洛阳师范学院音乐系
重庆文理学院音乐学院(兼公选课)
重庆长江师范学院音乐学院
华中师范大学音乐学院
湖北师范学院音乐学院
湖南衡阳师范学院音乐系
湖南吉首大学音乐学院(2009年开课)

广西艺术学院
广西师范大学音乐学院
桂林高等旅游学院
海南师范大学音乐学院(讲座,2009年开课)
海南琼州大学艺术学院音乐系
云南艺术学院音乐学院
云南艺术学院文化学院
云南师范大学工商学院
云南大学艺术学院
新疆师范大学音乐学院
西藏拉萨高等师范专科学校(讲座,2009年开课)
台湾南华大学民族音乐学系
台湾艺术大学
台湾大学
中国文化大学
台湾政治大学(讲座)
台北教育大学
台湾交通大学音乐研究所
台湾东吴大学
台湾领东科技大学(讲座)
台湾中央大学
台北师范学院
香港中文大学音乐系
香港大学音乐系

(原载《音乐艺术》,2009年第1期)

冲突与选择：音乐人类学研究中的不同价值立场

宋　瑾

在研究民族民间音乐的过程中，音乐人类学学者往往要面对自己和其他相关个人或群体的价值立场冲突。学科、政府、媒体、地方传承人、地方专业团体和受众以及文化产业等，都各有不同的价值倾向。这些冲突深刻地影响着各相关方面的利益，造成盘根错节的状况，使各方的目的实现受阻。因此需要专题研究。查阅资料未发现本论题的专门研究成果，但关于价值观影响的思想言行的描述和分析散见于众多文论之中，具有重要参考意义，这形成本文写作的契机。而本文的缘起，则始于笔者个人多年来直接或间接的相关经历。

音乐人类学学科经过欧洲中心论、比较音乐学等阶段，逐渐形成了"多元音乐文化"的价值立场。这种价值观以研究对象的改良或重新设置为基础。目前达成共识的音乐人类学学者们认为，应该连同相关行为、观念／概念及历史和语境一道研究音乐的声音(及其记录和发声情形)，只有这样才有价值。在梅里亚姆提出的"声音／概念／行为"研究模式之前，人类学家怀特(Leslie A. Whilte[①]，1900—1975)就指出了意义阐释的相关方面为"对象／概念或态度／行为或言语"。例如他在分析工具的文化意义时说："一把斧子具有主观成分，如果没有概念和态度，它便没有意义。另一方面，一个概念或态度，如果没有行为或言语(言语也是一种行为形式)作为外观表现，也会无意义。"[②]对于任何音乐文化，以往单纯研究其中的音乐声音本身是不充分的；音乐形态分析仅仅是音乐文化整体分析的一部分。而

---

① [美]怀特：《文化概念》，载《美国人类学家》，1959(61)，第236页。

② [美]内特尔著：载《研究民间音乐》，马佩华译，载上海音乐学院音乐研究所、安徽省文学艺术研究所合编《音乐与民族》，1984，第23—24页。

文化在历史中像河流一样,有各种变化。但是这些因交流、融合等等而产生的变化或变异并不彻底改变“文化基因”,各文化还是可以在历史时空中被描绘出“谱系”。正因如此才有多元之“元”可言。这样的价值立场使现代音乐人类学与以往简单的民族民间音乐研究产生新旧之间的冲突,它还和西方及西方中心主义的传统音乐学各学科之间产生冲突。特别是当音乐人类学吸取了后现代主义理论之后,它和以传统本质主义哲学为基础的音乐学诸学科的冲突愈加明显。“多元音乐文化”不仅仅是一种观念或一个概念,它还是一种价值观;这种价值观强调不同音乐文化之间的差异不可抹除,强调彼此之间的平等,强调文化的多样性。在这样的价值观引导下,人们从世界范围维护各音乐文化的独特性,尽力避免趋同现象的发生(这一点和对音乐文化共性的分支研究并不冲突)。典型行为即联合国教科文组织发起的“人类口头与非物质文化遗产保护”宏大项目。作为遗产,自然主要是原生态音乐文化。“原生”的概念核心是:家族谱系性质/家族相似的“原始”物种及其在传统环境中的自然进化。与“多元”密切联系,就是强调各个民族传统音乐文化的原生之“元”的平等和重要。这一点和美国的B.内特尔(Bruno Nettl)关于多样“正宗”的思想并没有矛盾。他指出,“一种文化只有一种‘正宗’音乐的说法今天已被大多数音乐民族学家所否定。氏族和种族的社团都能学会和产生好几种音乐风格。现在大多数学者都认为,一种文化中的所有音乐——老歌和新歌、受到另一种文化影响的和不受影响的歌曲——都值得研究。事实上,今日世界中大多数音乐风格都是‘混血’而不是‘正宗’的。”他说的是现代世界各地区都存在传统音乐和受外文化影响的新音乐,采风者应计划好针对哪些对象。如果要调查音乐对年轻人的作用,到古老的村庄找老人访谈就没有意义。①就民族音乐研究而言,音乐是民族记忆的方式之一,是民族性的要素之一。而从文化人类学视角看,音乐是“作为人类行为整体的一部分”而存在的。物以类聚,人以群分。于是有“文化圈”的观念和概念。不同文化圈内都有发挥多种功能的音乐。从生态学(这里非指文化生态学流派,而指普通生态学)角度看,单一品种的生态是最脆弱的;多元就意味着多品种,意味着生态的稳固和生机。从美学角度看,保护遗产就是保护音乐审美资源的丰富性,意味着不同审美趣味的等价性。从学科的上述取向看,音乐人类学的价值观中,对“多元”的肯定是基础。

对各民族传统音乐文化个性/多样化的维护,对音乐文化趋同的拒斥,这种价值观被音乐人类学和受其影响的国际组织所强调,也为世界各国所认同。可是在地方民间,情况却很复杂。殖民战争造成全球化/西方化——后西方化——中性化的历史进程,②目前世界处于反对欧洲中心论、强调多元平等论的后西方化时

① [美]梅里亚姆:《民族音乐学:关于这个领域的讨论与定义》,张伯瑜、王歆译,载张伯瑜《西方音乐人类学的理论与方法》,中央音乐学院出版社,2007。

② 宋瑾:《中性化:后西方化时代的趋势/多元音乐文化样态预测》,载《黄钟》,2006年第3期。

代，但是中国仍然未从欧美现代化道路中走出来，农村则以城市发展为榜样。一些少数民族看到汉人的走向，干脆直接和欧美接轨。这种情形在其他第三世界国家和地区也能见到。改革开放带来经济的繁荣，人们在有经济支持的条件下，力求改善自己的生活。在这样的改善中，传统音乐文化受到很大冲击——物质环境、文化习俗、音乐活动和音乐本身都发生很大变化。外来人总是要他们保护文化传统，而他们总是要弃之而追求新生活，或利用传统来谋取眼前的利益。冲突因此产生。以下列举一些事例，包括物质环境、活动语境和音乐本身的情况。

七步是福建周宁县一个小山村的名字。那个地方属于戴云山脉，自古以来只有一条石板路向上通往县城，平路绕过石牛山再蜿蜒向下通往平原的村镇。那条重要的交通要道每隔几里就有一个亭子，供路人歇脚、喝泉水或避雨。所有油盐酱醋都是成队挑夫从属于外界的平原地带送上山的，他们的吆喝调子和整齐的助力拐棍的点子常常打破山区的宁静。解放后又过了好多年，才有黄土公路从村头经过。每天只有唯一一班班车从山下来，停靠一分钟开往县城，再由县城发车下山。七步村民风朴实，文革期间妇女还穿着晚清样式的湛青色麻布服装，头上挽着髻子用同样颜色的麻布裹着，再插上银簪子。麻布是在祖先留下的织布机上穿梭编织而成的。男人们劳动时也穿着女人用麻布剪裁成的衣裳，这种衣裳在流汗时不沾身。村子被一条清澈的溪水分成大小不等的两部分，由一座有木瓦屋顶的石桥连通。溪边有一个水磨坊，几乎全村各家都靠它碾谷子。桥南村头公路旁有几棵巨大而古老的云杉，树下有一个小土地公香位。那座桥、云杉以及磨坊自然成了七步村的特殊标志。像那种有屋顶的桥在通往山下的一处绝壁还有一座，那已属于别村的地界。改革开放后，大约是 20 世纪 90 年代，笔者领着一位巴黎来的博士生兴冲冲前往七步采风，结果看到的是“现代化”的再普通不过的公路桥，磨坊和云杉也永久消失了。显然，为了自行车、摩托车等过桥，现代公路桥更为便捷。现代化交通及其相应的工具出现的同时，挑夫队及其吆喝调也就消失了(所有劳动号子的消失都有类似的原因)。听说山下霍童溪旁的兴贤村也打算在村北一里路开外已经建了一座现代公路桥的情况下，再在紧邻村子处修一座桥到对岸，以便村民到溪那边的自家地里干农活，不用绕道。这样做将破坏原始自然环境。地方上说，有个老外(当地罕见前来旅游的洋人)认为霍童镇地区是世界上最美的地方之一，因为没有受到现代化侵染。老诗人蔡其矫走南闯北到了那里就再也不想走了，觉得那是个世外桃源。明清古书记载，“霍童”为道士名；当地是中国道家 32 洞天之“第一洞天”。有歌云：“人说桂林风光甲天下，我看霍童山水色更佳。”漫长的历史，霍童溪始终都只有手撑木船，船走上游靠人工拉纤。一旦有人用了马达，那里的自然山水将从此不自然了。冲突在于乡村要“现代化”，村民要过现代生活，而外乡人，游客和学者，都希望那里永远保持自然原始状态。目前七步和霍童地区“现代化”的力量更强，因此冲突在力量不对等的情况下并不显著。

根据直接和间接的信息来源,笔者了解到全国各地的衣食住行都在现代化中出现趋同现象。首先是城市,除了个别特色之外,模样几乎全都一样,生活方式也大体相似。乡镇农村也逐步向城市靠近。目前在年轻人的服装发型等个人外观、电视电脑(网吧)等生活用品和生活方式上逐渐趋同于都市世界。这些地方上的现代化追求,由于趋同现象的产生,必然与多元文化观念有各种或隐或显的冲突。

与此不同的是,云南、浙江等地,以及其他地方一些著名风景区,都利用文化遗产来发展旅游业,以"保护文化遗产"的名义谋取经济效益。因此,那些地方村子的原生态受到维护。就笔者去过的一些原始村落看,实际上只留下物质外壳,原初活态生活完全或大部分消失了。每天都有成群结队的游客前往参观;他们可以随意进出每个建筑,如入无人之境。即便是黄山地区一些有人居住的村落,也深受旅游业影响,几乎家家户户都不同程度从旅游业中讨生活。这里表面上没有冲突,现象背后仍然存在矛盾——它与"活态保护"的主旨相悖,引起不少学者的关注和批评。

在音乐方面,冲突也非常普遍。七步村虽然古老,但是由于 20 世纪以来中国社会的普遍变革,到了 60 年代那里的采茶调等古老民歌就只有爷爷奶奶辈偶尔唱唱,父母辈及其后辈都只唱革命歌曲了。这里存在的是自然更替和社会排斥,并没有明显的冲突,更没有势均力敌的冲突。但是,传统音乐文化的流失,却造成日后的冲突。值得庆幸的是,笔者儿时曾在那里生活过 4 年,听到过老人唱的民歌,也和村民的孩子一道在山上打柴,听他们隔山即兴演唱对话。那是一种四句头山歌,当时并没有觉得是音乐。笔者在大学就读期间,回忆起儿时接触的那些"声曲折"的"长言",才知道都是民歌,而且曲调鲜明可以记谱。在读期间遇到另外一件事。班上有一同学来自泉州南音专业剧团,他说起一个困惑多年的事情:当地人喜欢听改革的新南音,而国内外音乐家来到泉州,都说乐团应该保持南音的原样,也就是说只要原滋原味继承下来就功德无量了。乐团常常因此左右为难,在这样的冲突中不知如何选择。于是他们采取的是"到哪山唱哪歌"的做法,平时多用改革的新南音为地方政府和大众尤其是年轻人服务,专家来了或需要时(南音界内部交流等)再表演传统南音。从舞台演出看,专业团体表演的改革南音(演唱形式革新的南音,或现代创作的新南音)比例很大。像这样的传统音乐"现代化"的情形在全国各地都能见到。2005 年正月笔者曾随北京美学会会友一道前往陕北过年。9 天中到处可以见到秧歌、丧葬、街头音乐会、庙会等活动,其中的音乐都是唢呐加小号、电子琴和混合打击乐,再用扩音喇叭传送。这样的乐器组合显然符合当地人的需要,而很多采风者却希望听到传统音乐。被称为"原滋原味"的邯郸洪村平调落子戏剧团的演出,乐队有大提琴甚至有电子琴。这在地方剧团或乐团早已经是非常普遍的现象,在专业民乐团也是司空见惯的。一方面是认为中国低音乐器比较薄弱,人们以西方宽频效果为高价值而追求之,另一方面也是为了迎合现代普通百姓的需要。有时是为了现代内容的需要,在戏曲中增加电声。例如多年前笔者曾接

受南方一“小百花”越剧团邀请，为两出现代戏乐队加奏电子合成器。2005年夏天笔者到内蒙采风，2006年到宁夏、甘肃当地考察，2007年夏到云南走马观花，都看到类似的情况。

传统音乐活动在各地都不同程度还存在，但是由于种种原因，如今各种活动本身都不同程度发生了变化。黄翔鹏先生称之为“音乐活化石”的泉州南音，在今天的地方音乐生活中有几方面的变化：相关仪式的简化，也造成南音在应用中的简化，表现在乐曲受到删节。如在郎君祭活动中的《梅花操》，原来至少要完整演奏前两节，如今常常只演奏第一节。①传统音乐活动的变化，意味着音乐语境的变化。这种变化必然促使音乐本身也发生变化。比如，南音素以“一唱三叹”著称，如今速度上不同程度加快了。“不同程度”表现在城市团体比乡村乐社快，现代功用比传统功用快。现代功用如为政府演出，或为挣钱表演。另外，虽然在口传心授中，传统南音唱词中的古发音依然传承了下来，但是随着代代接力过程中的自然差异，加上现代相关文化的影响，特别是现代语言等的影响，古发音不同程度有所变异。而为了满足当代群众的审美需要，新南音有采用现代语言发音者。这些都受到学者的关注。

在审美上，受西方化／现代化影响程度不同，感受性变化也不同。例如对音准的感受，不同的南音表演者有不同的音准价值观。泉州南音乐团的成员告诉笔者：民间乐社成员的演奏，音太不准，不好听。后来，中国音乐学院“一”工程(每年学习一种民间音乐)在学习南音一年后汇报演出，请南音乐团的人来听。可是南音乐团的成员又告诉笔者：音乐学院的演奏，音太准了，也不好听。音准的感觉是受审美价值观支配的。这里有3种音准的审美价值观。音乐学院的表演者长期受西方式固定音高的训练(所谓“视唱练耳”)，因此养成了固定音高的审美观，认为学院训练的音准才有价值。南音乐团成员虽然没有接受过像音乐学院学生那样的训练，但是毕竟是专业团体，平时需要专业训练；在城市又受“现代化”影响甚于乡镇，在潜移默化中形成当下的音准价值观。而民间乐社成员基本上是在传统口传心授的方式中掌握表演技艺的，他们平时练习的时间并不太多，至少没有专业团体多；他们虽然向往现代化都市，但是毕竟受西方影响不如都市多，所以对音准的审美判断也不同于专业团体。当然还存在一种可能：体力劳动者的手指比较僵硬，演奏乐器音准不好。但是这种可能多半只发生在偶尔为之的南音演奏爱好者身上，民间乐社毕竟还是有练习的，因此音准选择主要是审美价值观起作用。上述三种音准价值观由居中的南音乐团成员作为参照体现并表达出来，他们对“太不准”和“太准”都排斥，表现出审美上的冲突性。而从时代大背景看，从“太不准”到“太准”，体现出

① 陈燕婷：《泉州地区南音会社郎君祭仪式初探》，载曹本冶《中国民间仪式音乐研究》(华南卷)，上海音乐学院出版社，2006，第445—446页。

中国当代社会从农村到城市受现代化／西方化影响的程度等级。

总之，“现代化”对地方上的影响已经产生了结果，音乐生息的环境和语境都在“现代化”中发生根本性的变化。物质环境的变化从衣食住行各方面体现出来；语境的变化从传统音乐活动本身的变化以及被纳入旅游、音像等文化产业等行为体现出来；音乐本身的改变从传统音乐的地盘逐渐缩小，新民乐的地盘逐渐增大，以及功用意义变化引起音乐形式的变化体现出来。

在非物质文化遗产的保护工作中，学者们常遇到这样的情形：当地老百姓并不想维持他们的传统音乐遗产。原因在于他们急于改善生活，而传统音乐遗产并不能满足他们的愿望。例如贵州六枝梭嘎乡的长角苗音乐遗产，当地人并不在乎它的流失。[①]于是学者们多了一个探讨话题：在音乐文化当事人或传承人为了自身短期利益，放弃地方传统音乐遗产时，学者应该怎么办？政府应该怎么办？

说到政府，也有不同的观念和行为，并在权力实施中造成不同方面的价值或利益冲突。中央政府入盟联合国教科文组织的《保护非物质文化遗产公约》，显然愿意按照联合国的精神办事，因此专门成立了“中国民间文化保护工程国家中心”。一方面通过专门组织进行多层次的申报与审批工作，此间专门拨款作为保护措施之一。但是，在一些地区推行的其他政策，却和非物质遗产保护相左。例如内蒙地区，目前推行圈地落户政策，每户拥有万亩草地，进行包户管理和畜牧业生产等。为此，牧民们纷纷盖起小平房，使用小型风力发电机，安装了电视等。在生活现代化的同时，人们有计划地使用草地。马要吃干净的草和水，不好养，因此人们多牧羊。这样，人们不再迁徙，马背文化也从此没有了外在形式；而文化传统的自然力量不可避免地逐渐减弱。在这样的境况下，加上现代流行音乐文化的冲击，民族民间传统音乐在生活中的存在，仅限于平房内或其他同胞聚集之处饮酒时自娱的歌唱，或一些今天尚存的民间活动中的功用音声。其他被“现代化”加工的音乐则存在于官方举办的活动或媒体中。从“文化生态学”（此处为文化人类学的流派之一）角度看，内蒙民族民间音乐发生的变化是必然的。文化生态学以“自然/技术/人”为模式，强调文化的“自然/人”的双重属性。其代表人物美国的 J. 斯图尔德在 1955 年提出“文化生态学”时一再强调地方文化与地方自然环境、生产方式密切相关。[②]如今，内蒙地区在国家政策实施中，人为地改变了人与自然的关系，改变了生产方式和生活方式，传统音乐的环境和语境性质都发生了变化，音乐自身也相应产

---

① 崔宪：《长角苗音乐遗产保护得失谈》，载中央音乐学院音乐学研究所、西南师范大学音乐学院《“音乐类非物质文化遗产保护”国际研讨会文集》，2008。

② 何培忠：《人类学家看人类与自然：文化生态学的研究与发展》，中国社会科学院文献信息中心国外文化人类学课题组。《国外文化人类学新论／碰撞与交融》，社会科学文献出版社，1996，第 139—141 页。

生变化。户外是宽阔的草原，在马背上歌唱，长调的悠扬韵味尽显，如今马背文化流失，除了一些时候还在户外歌唱，例如为了促使母骆驼接纳被它遗弃的初生的子骆驼而唱(参见美国人在外蒙古拍摄的 DVD《哭泣的骆驼》，国内未发行)，多数时间都在屋内偶尔唱歌。而户内已经不是蒙古包的样式，也无法保留蒙古包内的行为方式；在屋内发生的音乐就像在中性化鱼缸中的鱼，原始环境和原生关系都缺失了，生态功能也改变了。这一点恰恰和联合国及国家组织提倡的"活态保护"理念冲突。①对此，日本学者也提出异议；认为应该保持内蒙的原来的人与自然的关系，保持原来的生产方式和生活方式。学者普遍认为，只有连同原生环境和活动语境一道保护，文化传统才能得以延续，音乐行为和音声才有不改文化基因的活态。但是这一点也有来自学界内部的批评。例如对于云南怒江开发水电、动员山民外迁的政府行为，受到环保者的反对。对于这样的反对，有学者(例如方舟子在《环球》杂志)撰文提出异议，认为反对者是以保护文化多样性的名义，置当地百姓穷困生活于不顾，为了自己不失去自然博物馆的展品或旅游资源的利益。像这样的价值立场之争在全国是很普遍的。

地方政府的情况更为复杂。它一方面要保持和中央政府的统一，另一方面又要保护地方的利益，同时还不得不考虑自身成员的利益。因此有各种相应的行为。例如云南的洞经古乐事件，当地政府采取地方保护主义的做法，不顾与学术利益的冲突，在学术价值和经济价值之间选择后者。因为该乐团的存在为地方增加了不少收入。陕西佳县境内显眼处有一幅大型宣传画，上面是一位头戴白羊肚手巾的中年信天游歌手的照片。据了解，画中人毕业于西安音乐学院，是地方政府文化部门的负责人之一，经常以地方歌手身份进京或到外地表演。这是地方政府利用当地音乐文化资源进行多边谋利的事例之一。而内蒙政府为了民族文化的保护，经上级认可，举办单一的蒙语学校(过去的政策是推行双语学校)。但是当子女面对高考时，为了有更多的选择，那些民族意识一直很强的干部，也不得不要求子女重新采用双语复习。地方政府管辖的教育对地方音乐具有重要影响。2005 年 8 月笔者随内蒙艺术学院附中领导到牧区招生，了解到这样的情况：直接从牧区招收的学生中，有经过多年培养并留校的长调青年教师，回牧区唱歌，乡亲们不认同，觉得"味道不对了"。这实际上是西方艺术音乐影响的表现之一。学校以意大利美声为价值尺度训练学生，结果与地方民间的审美价值观冲突。(流行歌演唱领域也有类似的表现。有人认为美声发声法科学，通俗唱法也应具备"科学"发声基础。假如按照美声价值立场来训练，其结果所有"不科学"的个性化的嗓音将销声匿迹，可想而知通俗歌坛将出现什么样的局面。)牧民有自己的审美价值标准，他们认为目前外蒙更能保持呼麦和马头琴的传统韵味，而内蒙的长调则唱得更地道些。作为"老

---

① 中国艺术研究院：《艺术科学通讯》，2006 年第 1 期，第 6 页。

外”,笔者未能比较出受过教育的牧民的儿子所唱的长调与在歌王哈扎布家里听老人演唱的长调之间有多大差别,但是笔者相信作为局内人的牧民的判断一定是有依据的,因为他们才是行家。就像在南音的故乡,老艺人的审美趣味和受过学校教育的新艺人及社会青年的审美趣味不同,常常批评年轻人南音韵味把握不好,而年轻人则批评老年人保守。二者审美价值立场的对立,往往在需要选择的时候产生冲突。这也是普遍现象,是继承与发展的老话题。还有一个严重问题,是关于专项经费的使用问题。有一位热心保护音乐遗产的学者告诉笔者说:西安鼓乐首批进入国家非物质文化遗产保护名录,国家曾拨款百万。但是被地方政府花在两次做门脸的活动上,一是大展演,一是建立博物馆。至今鼓乐传承人没有得到过任何资助。个别研究者靠个人资助老艺人,这样的局面已经延续很久了。其他地方的学者也有类似的反映。

无论中央还是地方,电视台制作播放的“原生态音乐”,虽然打破了学院派民族唱法 “千人一面”的局面,但是经过“艺术加工”,已然不再是原生态了,这和旅游文化对传统音乐的改造相似。其价值核心是收视率,其中经济效益的追求占相当比例。旅游业将传统音乐进行改造,作为招徕或服务游客的表演,其价值核心也是经济效益。音像公司制作出版发行的传统音乐,受经济利益的制约,也对录制的传统音乐做了“加工”。无论是电视台、旅游业还是音像业,其文化产业本身的性质自然要改变被纳入其内的传统音乐。无论是文化方式还是音乐本身,都被不同程度改造。正如阿多诺指出的那样,文化产业将所有纳入其内的传统文化都标准化、非艺术化,造成“欺骗大众的启蒙精神”,其价值核心是经济利益。①

学者通过田野作业直接接触地方音乐文化,他们的价值观和态度将影响以下几个方面:获取信息的方式和信息类型与质量;地方人群的思想行为;学术交流。如果学者坚持知识的客观性价值立场,他就会有意无意采取“社会的自然科学”的方法,力求排除自己的主观因素,搜集所有被认为是客观的相关信息。其结果往往是对对象的大量细节的描述。这类学者被称为注重客观测量和评估的“行为科学家”。②当然,田野作业一直是音乐人类学者艰辛劳动的主要内容。后来的音乐人类学吸取释义学的学术成果,虽然依然注重客观知识,但是意识到“视界融合”的不可避免或必然性,在其田野作业和论述中放心进行现象解释。这里又遇到两种价值观的冲突:一种强调“学理的知”的重要性,积极运用前人理论成果来解释采集到

---

① [德]阿多诺、霍克海默:《启蒙辩证法(哲学片断)》,洪佩郁等译,重庆出版社,1990,第112—158页。

② 肖俊明:《理论的转向:解释人类学的兴起》,中国社会科学院文献信息中心国外文化人类学课题组。《国外文化人类学新论/碰撞与交融》,社会科学文献出版社,1996,第36—37页。

的现象。其理由是，没有解释就没有现象的意义。因此，他们注意通过理论和田野双重途径获取学术和实践的信息，并将二者联系起来，产生综合分析的结果。他们的作为属于美国人类学家 A. 西格所说的“深描”(thick description)，已从描述(description)过渡到阐释(interpretation)。另一种强调“亲历的知”的重要性，强调田野作业甚于理论。认为在音乐人类学领域，田野作业比理论阐释更有价值。因此花费尽可能多的时间深入民族民间进行田野工作，采集其中的信息，并侧重于细致梳理这些信息，呈现给学界。他们的作为基本上属于“浅描”(thin description)，或深浅不一的描述，也有不同程度的一定的解释。梅里亚姆认为，“所有的事实不一定是同等重要的，但事实本身却要在文化环境中去理解”。[①]关于“重要”与否的判断，显然是一种价值判断。上述两种不同研究人群，价值立场不同，对事实的重要性亦有不同的理解和判断尺度。变换一下也可以说，二者的区别在于地方性“近经验”(experience-near)与超地方性“远经验”(experience-distant)并置时的侧重点不同：前者侧重于“远经验”，而后者则侧重于“近经验”。前者以“视界融合”为解释的价值生发点，而后者则以“本土观点”(natives point of view)为解释的价值生发点。从文化身份看，作为学者，他们都属于主流人群，是非族群的(non ethnic)中性人，与研究对象构成主体与客体、文明与自然的关系。[②]这两种学术价值观出现在三种研究者人群——专业理论家、专业田野工作者和地方内行。就后二者而言，彼此之间还存在着差别。学科专业行家往往是文化圈的局外人，他们虽然不强调理论，却有相当的理论武装。地方行家则是局内人，有丰富的经验，对文化圈内的音乐各方面了如指掌、心知肚明，却往往缺乏学科知识。地方行家的价值立场往往在同类之间发生冲突，这种冲突主要是门派之间的冲突，或争夺“正宗”地位的冲突。他们是独特的群体，比地方一般人不同之处在于，他们是在了解外界的兴趣的同时，为被确立了的“他者”而建立自我文化身份并在这样的参照系中对传统音乐文化进行选择性处置的。例如在研究南音的学术队伍中，就有这三种类型的行家。第一种受过专业训练，又注重新的学科知识的吸收，在田野作业中能够用理论来深刻解释相关现象。但由于不熟悉方言，又由于深入地方的时间有限，未能体察局内人的感知感受，因此其研究成果显得抽象。第二种专家常常深入闽南地区采风，力求掌握尽量多的细节，并经过梳理后著书立说。但是其成果理论深度不足，对方言依然不够熟悉，至少未能充分把握南音的韵味。第三种行家在地方上土生土长，利用自己的优势采集身边的信息，也将经过梳理的信息化为文论发表。但

---

① [美]梅里亚姆：《民族音乐学：关于这一领域的讨论与定义》，张伯瑜、王歆译；载张伯瑜《西方音乐人类学的理论与方法》，中央音乐学院出版社，2007。

② 潘蛟：《彝人与流变的他者》，载王铭铭《中国人类学评论》(第 3 辑)，世界图书出版社，2007。

由于缺乏学科训练,其提供的"浅描"文论未能充分与学界接轨。地方行家中的佼佼者分别掌握了部分历史资料,彼此封锁信息,常常人为造成学术交流的阻滞。在笔者看来,最佳研究者应是生长于地方后来经过高级学科训练的第一类学者。可惜目前这样的学者还比较少;许多地方研究还缺乏这样的学者。在正式或非正式的场合,笔者观察到不同类型的行家之间常常出现争议,究其原因,其实就是主观或客观原因造成的学术价值立场和学术视野差异的冲突。另外,学者的情感态度,直接影响到被采风地区的人群。这属于学者干预问题,也是"继承与发展"的价值侧重问题。例如,有学者(萧梅)在少数民族地区采风,因破坏了地方女人在自然溪流中裸浴的千年传统而深深自责,认为这种文化断流违背了保护多样性的宗旨。对于一些寺庙选择地方儿童入院进行封闭传承的做法,有学者(韩锺恩、萧梅等)指出其中的非人道性质,认为那些儿童被剥夺了自我成长道路的选择权。现实中学者对此事并没有形成干预,是因为对不同价值观的尊重,而且事关政府的民族/宗教政策及其他因素,包括对施行干预的可能性结果的各种顾虑。在更普遍的人道关怀上,众多学者同情生活贫困的人群,对地方改善生存境况的选择表示充分理解。显然,地方上如果从学者中得到认可或默认,他们必然会内心更为踏实地去进行改革,更多地考虑自身内部的利益。但是这样也可能造成传统的流失,因为汉化/西方化/现代化的力量实在是太强大了,地方人群并没有时间、精力和能力为自己设置出新的、没有冲突或符合多方利益的现代化道路。而强烈倾向于原生态保护的学者,则利用权威话语影响地方,希望当地的人们维持传统原样。个别令人钦佩的音乐家不是用语言而是用行动长期深入民族民间,为地方培养音乐传承人。例如北京音乐家田丰,在美国哥伦比亚大学亚洲研究中心的有限资助下,长期在云南办学,利用当地老艺人来培养当地青年。他显然坚信这样做及其结果的价值。他曾带领被训练的地方青年来中央音乐学院表演,那些淳朴的表演者和他们的鼓乐深深打动了在场的师生。但是这种人工传承的类型未坚持下来,除了田丰的去世、经费不足的原因之外,还有很多复杂的原因。其中,学校方式与生活方式的区别、从学校到生活的转化、现实生活环境的变化等等,都是需要考虑的。两种或多种学者在学术会议或学术出版物上的交流,自然造成众声喧哗,其中难免出现冲突。(具体事例上文已有所列举)

还有一个重要问题,即采风的有效性问题。这个问题涉及传承人与采风者的关系。有陕西学者前往某村采集西安鼓乐,将村民演奏的音声录下来后返回省城。随后连续几天,不断有该村或邻村的村民前来拜访,指出前面录音的"错误",并声称自己表演的"正宗"或"正确"。于是学者只好再录,村民则拿着钱回家,双方各取所需。但是遗留下的却是采风的有效性问题:究竟如何判断所谓的"正宗"或"正确"? 这里顺便提一提民间称谓与学者命名的问题。民间历来称"鼓乐",前面加上地方社团如"某某鼓乐社"。杨荫浏命名为"西安鼓乐"后,民间认可并沿用至今。

但是还有人重新命名为“长安鼓乐”，出现多名现象，以至于现在文字上需要将二者都写上，如“西安鼓乐，又名长安鼓乐”云云。如果说学者命名是因为他们的视野大，需要区别于其他地方的鼓乐，那么在同样指称中，“西安”与“长安”何者更有价值的争议本身的价值则并没有被强调的那样大。此外，现在在地方的非物质文化遗产保护工作中，人们普遍认为应该保护传承人。可是传承人在成了被保护对象之后，也成了与现实生活若即若离的少数派，成了双重甚至多重文化身份的主体。他们所承载的非物质文化遗产，其存在方式已然从自然态变成了人工态——历史上遗产都存活于人们的日常生活中，如今成了半生活半表演、甚至完全是表演的东西。在人工态中，被传承的内容是否符合联合国“活态保护”的精神？这样的遗产实现是否符合原本的价值，或者它在今天的新价值与历史中的原有价值是否产生了冲突？是怎样的冲突，有什么后果？

此外，这里还有一个“股东价值”的增值问题。地方民众了解到自己的音乐文化受到官方重视，从中能够获得利益，便通过上述或其他途径促使本地音乐文化增值。就好像无形之中出现了一个大公司，而当地人都是自然而然的股东，因此都希望自己拥有的股份尽可能提高效益。他们的“股份”是继承来的，而“投入”其实是传承人的义务。有些地方如云南，是这种增值开发的典型。前述物质遗产的保护和利用也有完全相同的情形。那些用于“生态旅游”的地方，整个村落就是一个当地人人人为股东的大公司。这样的“股东价值”是音乐文化商品化的表现。这样的增值和遗产保护的价值之间有怎样的关系？需要怎样的甄别和区分？

还有更多的情况不一一赘述。总之在各种利益的驱使下，产生了不同的行为，一旦进入抉择状态，彼此就会产生冲突。

关于选择，需要考虑的方面很多。本文认为，理想的选择应该能维护所有的利益。可以借鉴罗蒂在《后哲学文化》中所做的“个人事务”与“公共事务”的区别。在罗蒂看来，哲学思考、审美实践和所有感受性、体验性的东西(私)，都属于个人事物，而政治、经济和所有人际／天际关系的东西(公)，则属于公共事物。[①]本文认为，在纯粹的“个人”与“公共”之间，还有很多梯级或类型。例如“政府”本身有很多级别，“社会”本身有很多阶层，“人群”本身有很多划分标准及其相应的划分类型。就音乐人类学的视野而言，个人审美／功用选择属于个人事务，受情、理、法的制约；在这样的制约下个人做出的选择不妨碍他人或社会者，都是不应该被排斥的。这样，在私有场合，便可按照心灵真实性体现各美其美、各善其善、各真其真的理想格局。自然人群(类聚人群)在情理法制约下所做的选择，不妨碍其他群体与社会者，也应享有自由。民族民间音乐活动无论是传统的还是现代的，都在这个自由域内。而国家行为及其相关者，如非物质文化遗产保护、被纳入国家控制的文化教育

① [美]罗蒂：《后哲学文化》，黄勇编译，上海译文出版社，1992，第19—21页。

和传播等的音乐事项,则在情理法中,主要依据理和法行事,尽量关照人情民情。理者,各相关学科成果所提供的理路。目前对民族民间音乐研究领域的各类价值立场和利益冲突,还需要深入研究。法者,社会性/公共性维护之权力依据,目前在音乐类非物质文化遗产保护、本文涉及的利益冲突等问题上,还缺乏相关立法。

从理论上说,目前学力和行政力在音乐文化领域所进行的"公共事务"属于典型的中性化后的人工多元选择。相对于原始自然多元音乐文化,现行保护和学术呼吁都表现出人工选择的性质。笔者在《中性化:后西方化时代的趋势——关于多元音乐文化新样态的预测》一文专门探讨过,在此不赘。需要进一步探讨的是,人工选择在具体施行过程中已经遇到和将会遇到种种问题,包括本文谈到的那些问题,应采取什么办法去解决。理想的蓝图即便可以画出,还有天时地利人和的因缘。

最后,笔者有兴趣再简单探讨关于价值彰显的两种方式。有的价值是靠预设的"他者"彰显的,是一种表演的特殊类别。而生活本身或自娱性活动无"他者"在场,是通过体验者自身需要的满足实现的。前者如广义后殖民主义的音乐文化现象,其活动的价值以预设的"他者"的价值尺度为自己的尺度。欧洲中心论就是典型之一,以西方艺术音乐的审美标准为标准。后者的一个典型事例如泉州安海民间诗社活动。笔者于2006年春节期间到安海,有幸受安平诗社邀请,参加他们举办的诗歌朗诵会。通过接触,笔者了解到该诗社是民间自发组织的,其成员都是当地社会各界人士,有退休干部、教师、普通工人或其他社会人员,入社条件放得很宽,职业、年龄、性别等都不限。他们自费办了诗刊《安平桥》,每年按季度出刊。有趣的是,诗社完全不追求现代诗风,几乎所有成员都写古典格律诗!在诗刊的最后偶有个别现代自由诗,那看起来似乎仅为了表明诗社并不排斥现代文化。朗诵者中,上了岁数的都采用私塾先生教的吟诵调,甚至有些年龄并不太大的人,也师承上辈用古调吟诵。平时诗社成员还喜爱写对子、藏头诗等,其平仄格律之工整,意境韵味之讲究,令人咋舌称赞。像这样的民间活动,完全是当地现代生活的一部分,其中的文化遗产完全是活态留存于今天的社会的。这令笔者联想到西方古典音乐在今天德奥的存活情况。在当地民间餐馆,经常能听到纯正的四部混声重唱,而演唱者全都是普通百姓。地方著名的合唱团成员也都是各界人士,据了解他们从少年读书期间就一直参加同一个合唱团的活动至今。在这些音乐活动中,可以清楚地看到"人乐合一"的状态。人们就像操作自己的母语一样操作音乐,可谓得心应手(/口)。审美领域如此,功用领域亦然(例如教堂音乐)。这就是活态传统音乐和音乐传统。这种活态的音乐是生活本身,都充分体现人与音乐的自然/天然关系。对比之下,中国今天有许多非自发组织的、作为"公共事务"的音乐活动,音乐完全是外在于参加者的,这从参加者普遍的怯场心理可以见出。从以上民间自发选择的事例可以提取出这样一种传统文化的价值:它提供一个个规范世界,让

后来人进入其中体验，获得种种体验。如同有规则的游戏(棋类等)，后来人即便不改变规则，也能获得特殊的体验。在这个意义上看，各类传统音乐遗产提供了多样化的既定规则世界，它们的存在，为后来人提供了丰富的精神栖居地。反过来想，人们为什么不对历史遗留下来的围棋、象棋等不断进行“改革／发展”？人们为什么没有这样的要求，而对音乐偏偏要产生这样的要求？今天，对唐诗宋词本身，人们并没有要求它们自身有什么变化，而是通过白话文运动，生发出新的诗歌类型，即现代自由诗。增加品种是一回事，改进品种则是另一回事。当然，对音乐文化遗产，可以就其原有的资源(并非增加新的资源)重新“编码”，从而获得新的样式。法国后现代主义理论家利奥塔德在谈到出路时说：资料库成了后现代人的“本源”，重要的是灵活运用有关资料的能力，最佳的操作效果并不是去获得更多的资讯，而是用新方法去重组已经拥有的资讯。“确切地说，就是把资讯重新编码成为‘一步好棋’。”①

关于不同价值立场的冲突与选择问题，本文无力提出具体解决办法，但是可以提出一些个人看法。如上所述，个人事务在情理法中无须干预，在此不多谈论。在公共事务范围的选择中，对传统的体能劳动方式不须也无法保护，传统劳动号子只能纳入博物馆，建议以表演或电脑虚拟方式予以逼真再现、全息存留，作为研究或创作素材或未来进行新的“重组”的资源。对于传统民俗音乐活动，目前要特别关注“活态”的标准和意义保真，需要相应的立法和学术干预，杜绝腐败、腐蚀。当公共利益和个人或小集团利益冲突时，先保证公共利益，在条件许可时，顾及(情理法中的)个人和集团利益。各级政府相关部门，要有监督机制。学者的学术探讨，不同学术价值立场之间，可自由争鸣；一旦进入实践领域，则需要学术共同体来预设规范规则。规则中应包含试验性或试错性范围的疆域。显而易见的是，随着思考和实践的深入，将会出现众多具体可行的选择方案。不过，本文认同后现代主义的观点：任何方案都只能是就事论事的／小型叙事的方案；“最佳方案”的普遍性只在边界清晰的范围中有效，而且不是一劳永逸的，因为事态永远在变化。

(原载《音乐艺术》，2009年第1期)

---

① [法]利奥塔德：《后现代状况／关于知识的报告》，岛子译，湖南美术出版社，1996，第153页。

得失有三思　皆可以为鉴

——民族音乐学理论及方法传承反思录

伍国栋

中国先哲有“三十而立”的古训。民族音乐学作为音乐学下属的一个分支学科，在中国从兴起到现在，也将近30年了，笔者全程跟随，从始至今，对其传承，感受良多，不做反思，不总结得失，当有悖于此学科迈入成熟期后继续发扬光大对学人赋予的学理期望。

不绕弯子，不做铺垫，实话实说，直接进入本文主题。

一、近30年民族音乐学理论及方法传承之“所得”

民族音乐学是一个开放性学科，在中国它兴起于20世纪80年代初期，故可谓是“改革开放”的产物。就这一学科近30年来的发展过程和现状论其得失，其理论与方法的传承成绩斐然，笔者将之视为正面“所得”，总括为“三思”：

1. 学科建构，渐趋完善

笔者曾经认为，一个学科成熟的标志——或可以说已经能够成为“学科”的某一学术领域，首先在学术上应当具备四个基本条件：一是要有比较清晰明确的本领域学术发展历史；二是要有不同于其他学科的本学科特定学术视野、理念与具体操作方法；三是要有一批在此学术领域中表现突出的知名学者；四是要有一批学术界认可且具一定影响的代表性著述。①

倘若我们就用这一认知内容来衡量，中国民族音乐学学科在经历近30年的发展和建设后，在此四个方面的确都有了比较明显的规范和进展，学科架构系统可以说已经趋于完善。例如：从“历史条件”来说，多数学者已经接受中国民族音乐学的

---

① 于2002年南京“当代音乐学研究专家论坛”上的发言。

发展历程，可以从王光祈先生的学术生涯和比较音乐学研究成果算起，迄今已接近百年；从“学理、方法构成条件”来说，20世纪80年代以来，各音乐院系音乐学学科陆续设立，大部分都开设了民族音乐学专业课程，有了适应本土音乐构成考察和研究的基本教材和指导性文献，学科构成的学术视野、理念、目的和具体操作方法，在各种场合、各种范围经历了结合中国传统音乐研究、民族音乐研究对象和实践的若干次学术研讨争辩之后，在多数学者和学习者中已经得到相对统一的认知和认同；从“理论队伍条件”来说，在本学科学术领域已相继出现一批有影响的学者和教师，初步形成了一支从事本学科教学和科研的学术队伍；从“学术研究成果条件“来说，一批相关中国传统音乐和民间音乐研究报告和理论著述，亦受到海内外学术界充分肯定和较高评价。

这些，自然可以归结为是一种“学科建构，渐趋完善”所得，此为其一。

2. 视野开拓，路径扩展

音乐认知理念和研究方法理念的树立和完善，是民族音乐学学科构成及其成熟的一部分重要体现。没有系统理念和相对完善理念的学科，是一个不成熟的和难于界定的学科。

由于民族音乐学渊源于文化人类学，民族音乐学中音乐与文化交合产生的、主要来源于文化人类学的理论和方法，诸如“系统观念”、“区域文化观念”、“文化相对主义观念”、“主客位观念”、“时空观念”、“动态异化观念”、“田野作业观念”等，拓展了中国传统音乐研究和民族音乐研究选题的视野和方法操作方式，使其学科在音乐学领域中的生存和发展，具有了更强的生命力和影响力，不仅相关课题研究的视野范围和学术深度也有了明显扩大和进展，而且亦不同程度地对其他音乐学学科产生了积极的影响。

强调音乐是一种“文化”，关注音乐是一种“音乐事象”，是民族音乐学理念发展对音乐学学科建设的一大贡献。

民族音乐学的前期比较音乐学发展阶段，“音乐文化属性”并不是相关领域所有学者和研究课题都强调的中心内容，我们只要翻阅一下当时“柏林学派”和“东欧学派”代表学者霍恩博斯特尔、萨克斯和巴托克、科达伊等人留下的最有影响的著述和成果，就可以发现和确认此点。事实上将“音乐视为一种文化”作为核心观点和中心内容来进行研究和把握“非欧古典音乐”的民族音乐学观念，主要起始于在美国兴起的以博厄斯为代表的文化人类学学派。这一学派，本来是一个不隶属于“音乐学”而隶属于“社会科学”的学术派别，后来这个学派成为世界民族音乐学的主流。可以说，中国“改革开放”时期兴起的民族音乐学学科，基本上接受和继承的是这一主流学派理论的衣钵，同时在中国音乐域也支撑起了“音乐是一种文化”的理念大旗。近30年来，这一理念更新，大大地拓展了传统音乐研究和民族民间音乐研究的学术视野，甚至对其他音乐学学科的学术认知和研究视野也造成不小影

响。仅管这一理念更新的现实表现并不完美而多有弊端，同时对设立在专业音乐院校内的“音乐本体分析与研究”传统，也带来不可忽视和需要加以改变的负面影响，但其主要责任并不在于“音乐是一种文化”命题本身，而是由于部分“倡导者”“传承者”本身对这一理念的偏颇认知和片面灌输。正是由于民族音乐学“音乐是一种文化”理念主旨的流传和更多音乐学学者的认同，改革开放以来的中国传统音乐研究和民族民间音乐研究，从音乐本体到音乐文化、从音乐文化到多元文化，其研究对象和研究思路即有了更为深邃的拓垦。

由于“文化”观念的不断深化，民族音乐学学科所关注的对象“音乐”，在内容和形式结构上，即顺理成章地拓展成为“音乐事象”概念。“音乐事象”一词，与“民俗学”通行的“民俗事象”一词相似。简捷而言，所谓“音乐事象”，就是以音乐表现为核心的相关人间万象。凡与“乐”相关的音乐本体构成、音乐行为过程、音乐观念意想、音乐风格风尚、音乐传播传承、音乐操作程序、乐社乐人状态……等等，都可分别作为“音乐事象”所包容的专项对象来考察研究，也可以相互联系地作为综合对象来分析论证。这一表现在关注对象上的内容和结构拓展，使得民族音乐学与民族学、社会学、民俗学、语言学、地理学、传播学、教育学等相关社会学科，有了更为具体明确和多样深入的联系，从而整体上提升了民族音乐学在整个社会科学领域中的交叉学科地位和音乐学学科价值。

强调田野作业的理论与方法，以真实可靠第一手材料获得作为认知音乐和研究音乐的基本依据和实证材料，这一来源于文化人类学的实地考察方法论和材料使用观，因民族音乐学的大力推广，使这一学科的调查报告和研究成果，逐渐扩大了它的学科存在价值和材料使用价值。由于任何民族的传统音乐研究、教学和传承，都必须要依靠真实可靠的原材料积累并将之作为科研、教学和传承的基础，因此民族音乐学的“田野作业观”与中国传统音乐研究和民族民间音乐研究固有的“实地调查观”（如杨荫浏关于“阿炳音乐”的调查、方暨申关于侗族音乐的调查及相关音响收集显示出的观念）不谋而合，从而营造了这两大学术领域长久不衰的实事求是作风氛围。那些原生性、客观性的现场观察实录、音响实物收集，不仅在现实而且在将来，还会在继续运用中焕发出它蕴藏的学术精神和闪烁出它的艺术光彩。

由于中国民族音乐学自觉、系统的延续和发展了这一实践性、实证性传统，极力将文化人类学“田野作业”的理论和方法论运用于音乐学建设，从而成为民族音乐学学术研究的“奠基性工程”，突出了本学科理论和方法论的实证性特征以及学科研究成果的持续再创造、再研究价值。

这些，自然可以归结为是“视野开拓，路径扩展”之所得，此为其二。

3. 学术反馈，影响扩大

学科设立和学术成果，最终目的是要促进本学科和相关学科的发展和受益为后学、服务于社会。改革开放以来，民族音乐学学科在中国的兴起与建立，同时也

促进了“音乐学”学科专业构成的完善。它的出现，充实了“音乐学”专业的构成内容，并以其鲜明的“认识论”和“方法论”特色而为音乐学其他学科所瞩目。中国的民族音乐学，既广泛吸收了其他音乐学分支学科的理论及方法论营养，壮大了自身，同时也通过相关理论和学术成果反馈而影响了其他音乐学分支学科的发展进程。例如20世纪80年代之后兴起的中国“音乐教育学”、“音乐社会学”、“音乐民俗学”之类学科以及“传统音乐文化遗产的保护与传承”领域，都或多或少地接受了民族音乐学相关的基础理论及操作方法，参考和借鉴了数量可观的民族音乐学研究成果和研究模式，比如“音乐是一种文化”理念、“田野作业理论与方法”等，都对这些学科的理论与方法产生了一定的影响和学理渗透。

同时，近30年来的民族音乐学理论及方法传承，对非音乐学领域的其他社会科学领域，亦带来当“刮目相看”的学科形象展现。在民族音乐学理论及方法指导下的一些在中国民族民间音乐历史及现状基础上通过具体实践而产生出的成果，已经得到文化人类学、民族学、社会学、民俗学、历史学等诸学科前沿学者的关注和认可。

这些，自然可以归结为是“学术反馈，影响扩大”之所得，此为其三。

二、近30年民族音乐学理论及方法传承之“所失”

由于民族音乐学不是一门纯理论音乐学学科，其基本理论及方法必须要应用于具体民族的具体音乐及其音乐生活观察和研究，才可能体现其相关的科学意义和学术价值。所以这门学科的学术视野和具体操作，既需要有指向具体音乐本体的详尽剖析，也需要有指向具体音乐生活的文化考察，一切从理论到理论的“把玩”或“自恋式”宣扬，只能是一种带有强烈主观色彩的空谈。在概观这一学科近30年来进程“所得”的同时，也不得不要看到：民族音乐学的学术进展并非是一路笙歌和一帆风顺，其理念偏颇、操作失衡的负面影响，可谓不小。对此，笔者将之概括，视为“所失”，也有“三思”：

1. 自大幽灵，驱之不散

从总体上说，民族音乐学是近30年来中国音乐学学科建设中发展较快、建构相对完整的学科之一。其前期成效本来应当将之归结为是“两个传统”融合后优势互补的正常结果：即传统音乐理论及方法与民族音乐学理论及方法的合流(笔者曾将之称为是“传统音乐理论学术思想的转型”①)。然而，在民族音乐学理论界或某些关于民族音乐学理论的表述，却自恋式地以为民族音乐学的理论及方法是来自西方的“最新理念”而与“老式”中国传统音乐理论和民族民间音乐理论毫无关系，忘却了自己过去经常喝着的“土鸡”汤料。这一“理念”既自残式地损害了民族音乐学这一学科本体所具有的宽容性和包容性特质，也外向性地损害了部分本土传统

---

① 伍国栋：《20世纪中国民族音乐理论研究学术思想的转型(上、下)》，载《音乐研究》，2000年第4期，2001年第1期。

音乐和民族民间音乐理论家的学科亲和情感，其结果就出现了某些学者指出的这种：中国“民族音乐学”理论不认为应当包含传统音乐理论，传统音乐理论不承认自己可以属于“民族音乐学”这样的学科世态怪象。连最早介入民族音乐学学科建构并于1985年参与编辑《民族音乐学译文集》的民族音乐理论家董维松先生都表示：“承认是也不是，不承认是也不是。因为像我这样主要研究中国传统（民族）音乐学的人，是不被‘民族音乐学’所承认的。另外，按现在一些人对‘民族音乐学’的说法和实际作法来看，我自己也不想承认我是搞民族音乐学的人。”①在民族音乐学学科传承中产生的这一学科世态“怪象”，凸现出民族音乐学理论传承中的自大情节，它明显地助长了部分民族音乐学理论研究者和学习者脱离中国传统音乐理论和民族民间音乐理论的偏执倾向。

其次，文化相对主义观念的机械运用和跨学科输出，亦是中国民族音乐学理论传承的另一“自大”弊端表现。笔者一直认为，文化相对主义价值观在文化人类学以及民族音乐学理论中的魅力，不在于这一观念的绝对性而正好在于这一观念固有的相对性。我早在20世纪90年代出版的《民族音乐学概论》中就初步阐释了这一观点和认知，鉴于这一观念迄今在民族音乐学理论界和非民族音乐学理论界之间颇有争议，所以这里不妨再次引出下文以表明我长期思考和始终如一的立场：

> 民族音乐学倡导树立文化相对主义音乐价值观，主张抛弃本位文化中心主义的音乐价值观，尊重世界上每一民族文化中的传统音乐，反对民族主义和狭隘民族主义的音乐价值观，无疑会在本学科的理论建设和研究实践中发挥出它应有的积极作用，可以说，唯有这种努力才可能达到正确认识和把握世界各民族传统音乐文化本质及其规律的科学目的。但是，论述到此本书也应特别指出，在超越上述科学目的的调查与研究范围而进入某些专门课题研究时（如专门探讨某种音乐事象兴衰或研究传统音乐事象如何适应现代社会音乐生活需求），文化相对主义音乐价值观可能会与各民族传统音乐永远处于变革和发展的动态观念相抵牾。所以，在处理此类理论研究课题时，这一观念便可能会处于“英雄无用武之地”而为有关传统音乐的动态观念和传统音乐与环境的最佳选择观念等所代替。②

因此我不赞同将“文化相对主义音乐价值观”扩大到所有音乐学研究领域，更不赞同将此观念作为一种“批判武器”来机械运用或简单、偏颇地否定其他学科的认识论视野；同时我也不赞成某些学者站在非民族音乐学学科的自我立场，来批判

---

① 董维松：《重提“民族音乐”及其学科名称问题》，载《中国音乐》，2008年第2期。

② 伍国栋：《民族音乐学概论》，人民音乐出版社，1997，第49页。

和否定民族音乐学学者正确的文化相对主义价值观树立，因为它同样没有离开与之性质类同的学科学理“自视”情节。因此，笔者提倡不同音乐学学科学理的并置、并存和借鉴，而不提倡不同音乐学学科学理的替代、消解和对抗。

就笔者个人理解而言，文化相对主义价值观主要是立脚于人类社会不同群体(民族)文化总体层面之间的一种相对主义观念，其所涉及对象应当是宏观意义上的民族“总体文化”并置、共存特征的价值评估，而不是一个民族文化内部的若干微观“细节文化”(特别是物质性、技术性“细节文化”)发展序列和过程评价。由于任何大文化领域之下的若干子学科存在，都是一种“细节文化”及其学理的显现，所以任何一门子学科性质的具有专门化和专业化性质规定的核心学理，都不可能全部涵盖一个民族“总体文化”的各个角落和所有时空历时变异，作为子学科性质的民族音乐学和其他音乐学学科的学理，都概莫能外。由于文化相对主义价值观，主要产生于文化领域中的“文化人类学”领域，而民族音乐学继承其“衣钵”后，又再运用于本领域这一音乐学的下属分支学科，将其作为不同文化背景中音乐呈现面貌价值判断的认识论基础，用以防止研究者、考察者主观地站在客位立场做出“差强人意”之判断而产生较大音乐规则误差或文化内涵偏位，因而它作为一种不同民族音乐之间的音乐比较和并置研究应当树立的一种基础理念，的确非常重要，这对于民族音乐学理论工作者来说，显然不可能不予以强调和倡导。然而，它在相关民族音乐文化自身内部更细微的那些属于物质层面、技巧层面、艺术级别层面、社会变革适应发展层面等研究领域，其理念必须进入同一文化层面的“评价体系”和换用“生态规律”理念，故而难于展示其理念所纳总体文化价值差异的“相对价值”优势。因此笔者以为，每一个相对独立的音乐学学科，都应当有它自身合理的、需要在本学科内或本学科某些领域内得到强调和运用的学科核心理念，因而夸大其价值和作用、扩大其应用领域和范围，难免会暴露其认知的偏颇和片面，即便是在本学科学术领域范围内部，某些宏观的重要理念也不可能完全适用于所有的局部认知和细节研究层面。

正是基于此点，笔者以为近30年来某些民族音乐著述和讲习者表露出的“文化相对主义价值观”“理论”，显然存在着某种程度的简单化、绝对化和扩大化迹象。尽管可以说学科之间的理论争辩也是学术繁荣或引向学术繁荣的一种表现，但是倘若这种争辩都是站在不同的自视式学科立场，将“价值”概念与“评价”概念混为一谈，使用不同学科的学理“武器”来进行不同认知对象的论争，“瞎子摸象，各说各的大腿”，“关公战秦琼，越打越是糊涂”，我以为这只能是一个没有太大意义和明显进展的讨论，反而会形成某些误导或使误解的理论流传。

“改革开放”已到三十而立之年了，这种表现在相关学科开放涵量方面的偏颇理念、狭隘认识，还在音乐学界蔓延，这不能不说是民族音乐学学科建设进程中出现的一种“世态怪象”，故而这里将之归为“自大幽灵，驱之不散”，视为所失，此为其一。

2. 理论实践，凸现脱节

从本质上说，“民族音乐学”是一门实践性和实证性很强的学科。它的理论与方法，并非是理论家口中和笔下“把玩”之物，只是连称“好箭！好箭！”就是射不出去。一个应用型、实证性学科的理论及方法，是否行之有效，最终不在于“宣言”的“伟大”，而在于具体实践和具体成果的学术含量显现，而“民族音乐学”学科尤其如此。近30年来，尽管民族音乐学理论工作者在学科构成的实践性特质召唤下，努力进入各民族社会音乐生活，进行考察和具体对象研究，其成绩表现不俗，成果积累可谓斐然，但依然还有不少人以为民族音乐学是一门纯理论学科，只对所谓“理论”、“观念”感兴趣，并不关注和体现理论运用的具体操作和联系实践的针对性训练。而部分青年“理论家”，也以其为“榜样”，或将相关“理论”束之高阁，或将相关“理论”用于装潢门面，着实在一般青年学习者中造成了学风方面的不良影响。最近作曲家鲍元凯先生在针对笔者博客相关反思的回应中说：“某民族音乐学教师从不接触实际的音乐现象，他告诉我说，他是研究民族音乐学‘方法论’的，没有必要和研究对象打交道。”可见，这一有悖于“民族音乐学”学科基本原理的行径，就本学科领域和学术范围来说，已不仅仅是“影响在内”而且更是“影响在外”了，故不知这种没有具体音乐对象的音乐学“理论与方法”学来何用？也不知它是否已经忽悠了相当数量的民族音乐学学习者和懵懂青年。

关于民族音乐学的实践性，笔者曾在一篇专门讨论实践性的文章中说到：民族音乐学理论只有完成了三个不同层面的实践之后，在成果上才可能表现出具体的、相关的学术成效。这三个层面就是：音乐行为直接观察和介入的田野作业实践、音乐对象特定技能操作和运用的工艺掌握实践、综合考查材料的描述和解释实践。[①]简而言之，就是调查研究实践、音乐专门技能实践和逻辑思维论证实践。没有这些实践，仅把玩“理论”的“民族音乐学”，其学科还有何存在价值？回溯中外民族音乐学发展历史，从早期比较音乐学阶段到当下民族音乐学更新时期，学界公认的为这一学科发展做出贡献的若干提名理论家，有哪一位只是口头“理论家”而没有非常具体的音乐对象考查与研究成果面世？

所以笔者认为，中国民族音乐学理论及方法传承中“高谈阔论”而脱离音乐对象具体研究实践的现象，不仅可以视为是一种不端的学术风气和不良学术“时尚”，而且对于中国民族音乐学学科构建的未来发展，也会产生极为不良的完全脱离各民族传统音乐生活实际的负面影响，故而将之归为“理论实践，凸现脱节”，也视为“所失”，此为其二。

3. 迷失本位，自断血脉

对一个学科基本学理的本位构成，进行客观的综合性、多元化认知，既是这一

---

① 伍国栋：《民族音乐理论的实践层面》，载《人民音乐》，2003年第2期。

学科理论工作者的基本修养,也是这一学科是否可能有效传承和发扬光大的基础和前提。用这一理论视野来观察和衡量近30年民族音乐学理论及方法传承,可以说已经出现了比较明显的“本位迷失”。这种“本位迷失”,表现多种,此极不利于该学科历史及理论的系统建构和继续传承,其具体表现有三:

其一是“学科构建,本土无视”。一个学科的形成和成熟,不可能只是少数的单一学术背景学人短期行为的专利发明,它必然是要在较大学术领域空间范围内,由若干不同国度、不同风格、不同知识结构的学者,经历不同的“历时”验证,融合各个时期“共时”环境若干实践所获丰富经验和成果积累,才可能逐步得以构建、形成和完备。民族音乐学及其前身比较音乐学,过去在西方、东欧和东亚所拥有的经历及发展过程,就足以充分证明此点。在具有深厚民族传统音乐文化蕴藏和丰富民族民间音乐研究成果积累的现代中国,这门学科理所当然地需要突出本土学者的成就,由更多不同风格、不同文化背景的学术研究成果来丰富和完善这一学科的构建,推进和扩展这一学科的进一步发展。因此,那种认为20世纪80年代之前,中国传统音乐研究、民族民间音乐研究实践与成果,与中国“民族音乐学”学科的萌生、发展和兴起无关以及不能纳入“民族音乐学”范围的论点,显然有割断一个世界性共同学科发展历史规律,无视本土相关学术成果历史积累和本土学理固有存在之嫌。20世纪50年代西方“民族音乐学”之称还未出现之前,德国、英国、匈牙利、日本、中国(王光祈、刘咸等人研究)学者的大部分“非欧古典音乐研究”成果(美国博厄斯“学派”除外),最初都没有明确昭示“民族音乐学”学科的系统存在,都没有昭示其核心学理与“人类学”或“民族学”理论与方法论全面结缘,但都无一例外的可以视为是“民族音乐学”学科发展历史的前期部分或早期阶段,难道中国学者20世纪80年代之前的若干以田野考察为基础完成的具有较高学术价值和作用价值的传统音乐研究或民族民间音乐研究实践和成果,就与中国民族音乐学发展历程毫无关系可言,就没有潜移默化地对当代民族音乐学理论和“理论家”们产生本土母源文化学理的丝毫影响?

事实上这种方法论经验和影响,早在20世纪80年代“民族音乐学”学科还未在中国兴起之前,就已在中国民族民间音乐理论工作者的研究实践中有了突出表现。例如,20世纪50年代的中央音乐学院方暨申先生,在贵州南部侗族地区以民族学性质的“住居”方式进行融入式的“主位”与“客位”考察,对贵州黔东南地区的侗族大歌和拦路歌等做出的细致并很有民族学特色的考察与研究,[①]即为此类表现的实施范例。甚至还可以说,在近50年后的今天,我们再来阅读这些当时称为“民族民间音乐研究”的相关调查研究成果,其所含“民族音乐学理论与方法”的学术份量,并不逊于当代某些民族音乐学理论与方法的空头“宣言”。

---

① 方暨申:《侗族拦路歌的收集与研究报告》,载《音乐研究》,1958年第4期。

所以笔者认为，20世纪末出版、由音乐学家缪天瑞主编的《音乐百科词典》，所列"音乐民族学"条目做出的"一般而论，中国的民族音乐理论（或称民族民间音乐研究）和1980年以后出现的民族音乐学都属于音乐民族学的范围。"①的论断，当是一个比较清醒、明确而切合实际的学术性认知和界定。而用所谓"外来理论和方法"否定本土同类学术领域过去已经存在的相关理论与方法；无视中国传统音乐理论和民族民间音乐理论及方法某些方面与"民族音乐学"理论及方法相通、对"民族音乐学"学科构成已经做出重要的贡献，自当是一种学理层面本土存在的评价迷失。

其二是"西学母体，本源回避"。现代民族音乐学的一些基本理论与方法，其主要理念和核心内容，事实上大都来源于文化人类学而不是民族音乐学自身。这就是说，西方民族音乐学的"元理论"，事实上大多来源于文化人类学。例如前面曾提到的"音乐是一种文化"、"田野考察基本理论与操作"、"主位观"与"客位观"、"时间与空间观念"、"文化相对主义观念"、"'概念——行为——声音'三模式"……等作为民族音乐学最重要的学术理念和实践操作规范，其实都是民族音乐学学科向文化人类学相关学科理念的移植和借鉴。其学理"本源"，都包括在文化人类学的相关理论与方法论中，所以西方民族音乐学的"元理论"，多数就是文化人类学的理论。因此，任何直接向文化人类学原著获取理论及方法论经验的学者都会感到，20世纪80年代以来中国民族音乐学理论界中隐隐约约出现的那种企图将这些基本理论与方法视为少数人"创建"于当代中国，自诩为民族音乐学（音乐人类学）理论与方法"创建者"的倾向，的确让人感觉到有一种幽默的"五官争功"意味。

文化人类学（民族学）理论及方法的本源回避，模糊了这一学科的历史进程、学理渊源和它的学科交叉特质，此无益于民族音乐学的学科构建和多向发展。故而笔者认为，在民族音乐学研究领域，如果要真正辨识、理解、掌握和运用这些理论与方法，除了需要强调要认真学习和尽力实践那些理论与实践结合较好的民族音乐学（音乐人类学）学者的论著导读之外，还应当强调尽可能地结合中国传统音乐研究和民族民间音乐研究实践，去寻踪国内外文化人类学理论与方法的历史总结，追踪文化人类学理论与方法的当代发展，从"母源"体系学科理论及方法中去直接吸收、消化和实践与民族音乐学理论与方法相关的"元理论"性质的操作程序经验。

其三是"音乐形态，本体消解"。由于民族音乐学理论在近30年的传承过程中，对这一学术普遍设置于音乐院系的特殊"国情"关注不够、理解不深，一直存在着夸大考察对象"文化"构成而简单化、片面化理解音乐中"文化"构成的现象，在学理构建和理论传承中突出音乐本体分析技能和"音乐事象"特征显现不够，甚至还

① 金经言：《音乐民族学》，载《音乐百科词典》（缪天瑞主编），人民音乐出版社，1998，第723页。

持某种批判态度，从而逐渐形成当下一种重"文化"轻"音乐"的不成熟思维方式和表面化的研究操作模式，这就有意无意地误导了本学科的部分学习者，以为"民族音乐学"研究的对象主体仅仅是"文化"而非"音乐"，淡化和消解了民族音乐学归根结蒂是一门"音乐学"学科所应当具备的音乐形态学方面的学理追求和音乐事象方面的综合观察。在迄今所见的大部分民族音乐学和传统音乐研究论文和成果中，已经有数量不小以"文化分析"代替音乐分析或脱离音乐事象分析的"非音乐化"论文出现。

一个学科在本土学理无视和本源学理回避的情况下，剩下的就只有传承者自己的理解和个人的"突出表现"了。在此时此境，学科实体的深厚历史渊源被人为的狭窄判断限定，学科学理的开阔学术视野被自我的呢喃表述模糊。这样一个学科在中国本土音乐文化环境中没有了宽广的学术胸怀，在国际学术环境中没有了中国传统音乐和民族民间音乐深厚的乐理和学理贡献，那么它的学科建构、作用影响和学术成就，也就不可能再有更为新颖、更有深度、更切合中国音乐客观现实的有效进展；而音乐本体形态的逐渐消解，将"音乐事象"描述为"文化事象"，带来的则只能是民族音乐学学科的"非音乐学"化变质。音乐与文化的快餐式拼盘，大量文化、音乐"两张皮""成果"显现，这些在民族音乐学理论传承中随处可见的脱离音乐本体、音乐事象构成考察研究的"成果"积压，必然会不断加深"民族音乐学"学科构成特征的模糊性，消散民族音乐学学科构成的音乐中心。一个没有"音乐"中心、文化联系也不深不透、表面肤浅的音乐学学科，其发展前途实在是难于让人乐观和欢欣鼓舞。

无论是"本土无视"、"本源回避"还是"本体消解"，其性质都是一种非理性的学科学理的"自断血脉"。对于"民族音乐学"学科的形象和学科自身完整建构来说，"自断血脉"带来的负面影响将十分深刻和深远，它不仅不利当事者和后学者客观综合把握这一学科在国内外的发展进程，影响这一学科自身史论体系构建的周全，在学理层面的完整性认知上布下若干曲解迷雾和理论误区，而且也不利于这一学科理论工作者和学习者，树立联系本土传统音乐和民族民间音乐实际进行具体研究实践的优良学风。由此，笔者将其所思一统归为"迷失本位，自断血脉"，视为重大"所失"，此为其三。

综上所述，笔者将近30年来的民族音乐学理论及方法传承势态，从学科建设和学理构成角度，进行一次正面和负面的反思，录其"所得"和"所失"，分别概括为"三思"，以此作为该学科理论及方法继续传承和进取的镜鉴。同时，亦将之作为"改革开放三十周年"纪念的一种理性回观。

（原载《中央音乐学院学报》，2009年第1期）

漫谈民族音乐学的学科划分

张伯瑜

中国音乐的研究历史非常悠久，但学科意义上的中国音乐研究则是在20世纪50年代后开始的，杨荫浏等学者们的研究体现出了中国传统音乐研究的学科内涵。20世纪80年代以后，随着西方“民族音乐学”研究理念的引入，我国“传统音乐研究”发生了很大变化，原本以音乐形态为主的“中国传统音乐研究”逐渐拓展到了以文化研究为主要焦点的“民族音乐学”研究。在相关学术机构还设立了“民族音乐学”专业，形成了“中国传统音乐”、“中国少数民族音乐”、“世界民族民间音乐”和“民族音乐学”等相互关联又各不相同的学科门类。其中，中国传统音乐是以汉族音乐研究为主，同时覆盖了中国各少数民族的音乐范畴；中国少数民族音乐限定于中国各少数民族，但研究中也常常涉猎汉族音乐领域；世界民族民间音乐是中国和西方古典艺术音乐以外的所有世界其他各国的音乐研究。可见，以上专业之间是以研究范围来区分的。“民族音乐学”作为学科概念可以包括以上各专业领域，所不同的是以文化的研究视角来审视所研究的对象，形成与其他研究方向在研究上的不同特性，所以“民族音乐学”是以研究方法来划定自己学科的独立性，而在其研究范围上往往与中国传统音乐和中国少数民族音乐是交叉的。由于目前我国在此研究领域中的学科或专业设立上的多样性，本人觉得有必要对不同的专业称谓及其之间的相互区别进行界定，以明晰各自的联系和不同，有利于我们对学科本质的认识。

一、西方民族音乐学在学科定义上的多义性

1955年孔斯特以“民族音乐学”替代了以往的“比较音乐学”并得到了广泛地认可，但是，该学科的定义却一直以来没有获得一致的意见。早在1960年，阿

兰·梅里亚姆即讨论了西方学者在民族音乐学定义上的不同观点①，这些观点的不同直至今日依然存在。根据梅里亚姆的文章，在民族音乐学的学科定义上有如下认识：

(1) 霍恩博思特尔：认为音乐的研究是很广泛的，不仅仅是关于音乐本身形式的描绘和分析。

(2) 巴思科姆(Bascom)：关于民俗学的学说同样适用于音乐中，在民俗学的话语中我们可以替换一个单词“(音乐)在人类学中被研究是因为它是文化的一部分，是人类悠久传统和习俗的一部分，是社会遗产的一部分。按照形式与作用，或是与文化其他部分的相互关系，音乐的分析可以采用与分析其他习俗与传统相同的方法。音乐反映着发展与变化的问题，所以当你要研究音乐时，同样要研究传播、创造、接受或拒绝、融合等过程。诸如文化的其他方面一样，音乐能被用来研究这些过程，或是用来研究文化传播模式文化与环境间的关系，以及文化与个体间的关系。”

(3) 吉尔曼(Gillman)：在1909年阐述了一种新的想法，他认为要研究包括原始的和东方的等不同的外来音乐形式。

(4) 贝克汉姆(Bingham)：在吉尔曼的地域之上又加入了达尔马提亚(Dalmatian)的农民音乐(1914)。

(5) 施奈德(Schneider)：“(民族音乐学)的基本目的是对所有非欧洲(音乐)之间普遍性或是特殊性音乐特点的比较研究。”

(6) 内特尔(Nettl)：“研究西方文明之外的音乐的科学。”

(7) 威里阿德·罗德斯(Willard Rhodes)：倾向于把所研究的音乐聚焦在“近东、远东、印度尼西亚、非洲、北美印第安和欧洲的民间音乐”以及“流行音乐和舞蹈”。

(8) 考林斯基(Kolinski)：反对把民族音乐学定义为“非欧洲音乐的科学”，并指出：“民族音乐学和普通音乐学之间的不同不在于覆盖地域上的不同，而是研究方法上的不同。”

(9) 曼特尔·胡德(Mantel Hood)：在定义中加入了“民族”(Ethno)这个前缀，暗示着“(民族)音乐学是一个知识的领域，它是把音乐艺术作为一种物理的、心理的、美学的和文化的现象来进行调查研究。(民族)音乐学家是一个研究学者，它的目标主要是关于音乐的知识。”

(10) 蔡斯(Chase)：“目前的重点是关于当代人的研究，无论他属于什么社会，原始的或是文明的，东方的或是西方的。”

(11) 梅里亚姆：民族音乐学不只是研究非欧洲的音乐，而是“文化中的音乐研究”。

综合上述不同观点可以看出学者们是沿着四条线索来为民族音乐学定义的：

---

① Alan P. Merriam. “Ethnomusicology: Discussion and Definition of the Field”. *Ethnomusicology*, 60/4, pp. 107—114.

1. 地域性，即民族音乐学是研究西方以外的音乐。当然这个地域在扩大，从吉尔曼所界定的原始的和东方的音乐形式，到贝克汉姆所界定的达尔马提安(Dalmatian)的农民音乐，再到施奈德所界定的所有非欧洲(音乐)之间普遍性、或是特殊性音乐特点的比较研究，以及威拉德·罗德斯所界定的"近东、远东、印度尼西亚、非洲、北美印第安和欧洲的民间音乐"以及"流行音乐和舞蹈"，最后再到内特尔所界定的"西方文明之外的音乐的科学"，所有这些观点都强调了民族音乐学研究范围的地域性特征。

2. 时代性，即蔡斯所强调的关于当代人的研究。这一观点在后来被许多学者所强调。如玛西亚·赫尔顿所说："不容置疑的是，当今民族音乐学工作中最重要的工作之一是研究者个人在田野中收集材料。之所以这样说是因为民族音乐学不同于历史音乐学，它更强调即时性，而不太强调历时性研究，民族音乐学是对当今生活着的人群的研究。"①

3. 知识性，即曼特尔·胡德所强调的"(民族)音乐学是一个知识的领域，它的目标主要是关于音乐的知识。"

4. 方法论，考林斯基反对把民族音乐学定义为"非欧洲音乐的科学"，而认为"民族音乐学和普通音乐学之间的不同是研究方法上的不同"。这一主张被梅里亚姆明确阐释，即民族音乐学不只是研究非欧洲的音乐，而是"文化中的音乐研究"。

可见，非欧性、时代性、知识性和文化属性是民族音乐学者们早就强调的研究焦点，这四个方面在今天的民族音乐学者们的研究中仍然明显地体现着。所以，民族音乐学在学科性质上并不是由单一特点构成的，而是具有多角度的复合性质。

二、中国传统音乐理论的复合视角

就整体而言，在中国传统音乐研究中，研究焦点主要集中在音乐本体的形态学研究，部分学者便以此作为依据把中国传统音乐研究与民族音乐学相区分，其中民族音乐学强调的是音乐行为的文化属性。本人曾总结了 1990 年至 2000 年间汉族传统器乐的研究论题，其中的研究焦点主要集中在以下诸方面：

论题 1，乐器学研究。如乐器的分类研究，乐器史研究，有关某件乐器的史料研究，乐器律制研究乐器改革研究中国乐器的名称由来研究。

论题 2，乐器演奏法研究。主要研究乐器的演奏技法，包括某件乐器的某种特殊演奏技法，如琵琶轮指、二胡运弓等。此类文章数量很多，特别集中在对琵琶和二胡两件乐器上。

论题 3，乐谱学研究。主要研究乐谱的版本，乐谱的形态，如对潮州二四谱的研究。

---

① Marcia Herndon and Norma Mcleod, *Field Manual For Ethnomusicology*. Norwood, Pa. :Norwood Editions, 1983. 中译本《西方民族音乐学的理论与方法》，张伯瑜编译，中央音乐学院出版社，2005。

论题4,独奏音乐研究。其中包括:器乐流派研究,器乐曲结构的分析,独奏乐曲的调式分析,传统独奏曲的创作思维和创作方法,乐曲的地方风格,音乐风格与语言的关系,新作品研究,等等。

论题5,演奏家研究。研究某一演奏家的风格特点、历史贡献及演奏技术。

论题6,乐器教学法研究。研究某件乐器的特殊教学方法。

论题7,独奏器乐的文化理论研究。其中包括:器乐的美学理论(主要集中在古琴音乐的研究上),乐器和器乐与生活及文化的关系,民族器乐的发展与传播,新作品创作中现代文化思潮的影响。

论题8,地方乐种研究。如在西安鼓乐的研究上包括:西安鼓乐的特殊术语研究,西安鼓乐的结构研究,西安鼓乐的乐器学研究,西安鼓乐的云锣家族研究,西安鼓乐中的宗教性与民俗性研究,西安鼓乐的收集整理与保护,西安鼓乐中的"赚"与唐宋大曲的"入破"比较研究,西安鼓乐乐谱研究,西安鼓乐的乐器研究,西安鼓乐中的"拍",西安鼓乐中的"换头"音乐形态看唐代的一种拍式,西安鼓吹乐中锣鼓乐的曲式结构,西安鼓乐中的花鼓段、别子、赚的曲式结构。

论题9,民族器乐合奏乐曲研究。主要研究各类民族器乐合奏乐曲的曲式结构、调式特征、节奏特点、乐曲的创作考证等。

论题10,乐种学研究。其中包括:乐种学的理论与方法,乐种学的模式分析方法,乐种考察的步骤与方法。

论题11,民间乐种的人类学研究。其中包括:民间吹打的乐种类型与文人背景;鼓吹乐的传播与文化生态。

论题12,乐种间的比较研究。其中包括:不同鼓吹乐的比较研究,宫廷鼓吹与民俗鼓吹之间的比较。

论题13,新民族管弦乐队研究。其中包括:大型民族乐队的音响问题,民族器乐创作中纵向与横向思维问题。

论题14,中西音乐关系研究。

论题15,民族器乐的命名问题。

论题16,民乐新作品的分析与评述。

论题17,中国民间器乐集成研究。

论题18,中国器乐的发展史研究。其中包括:民族管弦乐的前景,中国民族乐队的发展,中国民族器乐发展的现状与思考。

论题19,民族器乐曲的传播研究。

论题20,民族器乐的教育研究。

论题21,佛教音乐研究。其中包括:佛教音乐在民俗中的应用,中国佛教中堂曲研究,五台山佛教音乐,潮州禅和板佛乐。

论题22,道教音乐研究。其中包括:武当山道教音乐研究,全真道教法器,宁夏

宗教音乐类别，辽宁盘锦文昌宫道教音乐，茅山道乐器乐曲牌调查报告，道教科仪音乐，茅山道教“三茅表”仪式音乐的程式法则，道教音乐的内涵及其实用型理解。

论题23，中外音乐比较研究。主要集中在中日两国音乐的比较，如：福建南音与日本冲绳三线的比较研究，从西安鼓乐的译谱谈日本都节调式。

论题24，中国音乐在国外的传播研究，如广府板佛乐在泰国的传播。

虽然以上总结并不全面，也没有进行更加系统化的整理，但可以看出中国学者在研究中的广泛视野。比如，论题5明显体现出了民族音乐学传记研究特点，论题7也明显地远离了音乐形态学的性质，论题8中的宗教性和民俗性研究也具有较强的文化研究性质，而论题11明显受到了西方民族音乐学理论的影响。学术焦点受着学者自身的学术兴趣和学者所处的学术语境的影响。中国学者在研究中国音乐的时候，更多地关注音乐形态是一种自然，因为音乐行为是研究者自身所处文化的一部分，在他所处的学术语境中人人皆知。在喝茶时，中国人关注喝的是什么茶，而外国人关注怎样喝茶。双方有着学术的互补，因为他们在耕耘着同一片土地。

三、中国传统音乐理论中的复合方法

纵观过去数十年里的中国传统音乐研究，不仅在研究的数量上非常丰硕，而且在质量上也值得欣喜，有些研究非常深入，对揭示和认识中国传统音乐的规律有着重要的意义。这些成果的取得是与所采用的研究方法密不可分的。文章不同和所研究的问题不同，其研究方法也是多种多样的。有些方法是中国传统音乐研究中经常采用的方法，即所谓“老方法”；也有些采用了新的角度，论证了新的问题，即所谓“新方法”。仍然限定在中国传统器乐研究之中，在方法上有：

1. 田野调查。纵观中国学者的研究，田野工作，或称采风，是他们研究的基础。到田野中收集、录制民间音乐，参访民间音乐家和体验民间音乐风情一直是中国学者所遵循的研究途径。

2. 记谱。在田野录制了音响之后，把其转录成可读的乐谱形式成为了中国学者在研究中的必要环节。至今在很多学校的中国传统音乐专业的研究生招生考试中，记谱是所考试的科目之一。

3. 演奏技术分析。20世纪最后十年中有关中国传统器乐研究的文章中大部分是关于民族器乐演奏方法的探讨。这些文章多出自器乐演奏家之笔，所论述的问题包括乐器的演奏方法、某种技巧的运用、某首乐曲的技术与艺术的处理等问题。音乐学家在研究器乐作品时，演奏技术问题也成为了他们所关注的焦点之一。

4. 史学实证。主要是利用史料来证明某一历史问题，如乐器发展史、乐曲的考证、流派的传承、乐种的渊源等。

5. 音乐形态分析。不可否认的是，长期以来对中国学者来说，音乐形态是研究中的重中之重，研究的目的是为了揭示音乐形态的自身规律，这其中包括了中国传统器乐研究中的律、调、谱、器等问题。

6. 相关人文学科运用。由于民间音乐与语言、地理、民俗、历史等密切相关，研究中不可能割裂与相关人文学科的联系。中国学者认识到形成不同音乐风格的原因来自地理环境、生产方式、历史文化、人口迁徙、语言风俗等众多原因，特别是审美规律以及音乐与语言的关系在中国学者的研究中得到了广泛的重视。

随着西方民族音乐学的理论与方法的传人，我国学者开始认识和了解了民族音乐学研究的多角度和多视角的应用情况，理解了在关注音乐形态特征的同时，也要关注音乐与文化的关系，形成了把音乐作为一种文化现象来研究的基本理念。现在的研究生中，无论是学习中国传统音乐专业的，还是学习民族音乐学专业的，他们均能理解如下问题：即音乐的“文化现象”。他们不再把音乐作为一种独立的现象，而是视之与社会文化和生活密切关联的现象。一方面在音乐中所体现的是文化的因素，人的品格；另一方面音乐也在不同的文化中体现自身的特性。所以，研究音乐时，往往把音乐与其用音乐的人相联系，即研究人是怎样来应用音乐的，音乐在社会生活中发挥着什么样的作用。

四、在学科划分中范畴和方法的对立

目前在我国各音乐院校中音乐学学科界定有的是以研究范围作为依据的，有的是以研究方法作为依据的。下面引用中国音乐学院、上海音乐学院、中国艺术研究院和中央音乐学院四所院校和研究机构近两年在网上公布的硕士(或博士)招生简章，其中可以看出在学科名目上划分的一般特点。(以下表 1－4 摘编自相关院校网上发布的 2008 年招生简章)

表 1　2008 年度中国音乐学院音乐学学科硕士、博士学位研究生招生专业目录

<table>
<tr><td>代码方向</td><td>硕士学位研究方向</td><td colspan="4">博士学位学科编码、学科及专业名称、研究方向</td></tr>
<tr><td>01</td><td>民族音乐学</td><td rowspan="2">学科名称编码</td><td rowspan="2">专业</td><td rowspan="2">方向代码</td><td rowspan="2">研究方向</td></tr>
<tr><td>02</td><td>世界民族音乐研究</td></tr>
<tr><td>03</td><td>中国传统音乐研究</td><td rowspan="12">050402音乐学</td><td rowspan="12">音乐学</td><td rowspan="2">01</td><td rowspan="2">中国传统音乐理论</td></tr>
<tr><td>04</td><td>中国民族器乐研究</td></tr>
<tr><td>05</td><td>中国民歌研究</td><td rowspan="2">02</td><td rowspan="2">民族音乐学/音乐人类学理论</td></tr>
<tr><td>06</td><td>中国少数民族音乐研究</td></tr>
<tr><td>07</td><td>中国古代音乐史研究</td><td rowspan="2">03</td><td rowspan="2">中国音乐史</td></tr>
<tr><td>08</td><td>中国近代音乐史研究</td></tr>
<tr><td>09</td><td>西方音乐史</td><td rowspan="2">04</td><td rowspan="2">西方音乐史</td></tr>
<tr><td>10</td><td>音乐文学</td></tr>
<tr><td>11</td><td>音乐艺术管理</td><td rowspan="2">05</td><td rowspan="2">音乐心理学</td></tr>
<tr><td>12</td><td>音乐教育学</td></tr>
<tr><td>13</td><td>音乐心理学</td><td rowspan="2">06</td><td rowspan="2">音乐教育学</td></tr>
<tr><td>14</td><td>音乐治疗学</td></tr>
</table>

表 2 2008 年上海音乐学院音乐学学科硕士、博士研究生招生专业目录

硕士学位学科专业、研究方向		博士专业学科编码、学科及专业名称、研究方向				
		学科名称编码	专业	专业名称	方向代码	研究方向
中国音乐史论研究	中国古代音乐史	050402音乐学	音乐学	中国音乐史论研究	01	中国传统音乐理论研究
	中国近现代音乐史					
	中国传统音乐理论研究					
	东方音乐研究					
外国音乐史论研究	西方音乐史				02	中国古代音乐史
	作品分析					
	和声风格分析				03	乐律学
	音乐文献编译					
系统音乐学研究	音乐美学				04	中国近现代音乐史
	民族音乐学			外国音乐史论研究	05	西方音乐史
	乐器学				06	东方音乐研究
	音乐批评				07	外国作曲家与作品研究
	少数民族音乐研究			系统音乐学研究	08	音乐人类学
					09	音乐美学

表 3 2008 年中国艺术研究院音乐学学科硕士、博士学位研究生招生专业目录

硕士学位学科、专业、研究方向			博士学位学科编码、方向代码、研究方向		
学科名称编码	方向代码	研究方向	学科名称编码	方向代码	研究方向
050402音乐学	01	中国古代音乐史	050402音乐学	01	中国音乐史
	02	中国音乐文化			
	03	音乐考古学			
	04	乐律学、和声学		02	乐律学、和声学
	05	中国近现代音乐史			
	06	乐律学			
	07	民族音乐史		03	音乐文化人类学
	08	音乐教育学			
	09	西方音乐文献翻译			
	10	世界民族音乐		04	民族音乐史
	11	少数民族音乐			

表 4　2008 年中央音乐学院硕士研究生招生专业目录

编号	专业方向	编号	专业方向
1	中国音乐史	8	中国音乐美学史
2	西方音乐史	9	专业音乐教育学
3	西方现代音乐	10	音乐文献翻译
4	中国传统音乐	11	音乐教育
5	中国少数民族音乐	12	律学
6	世界民族音乐	13	音乐心理学
7	音乐美学		

其中可见，上述列表中有的是以研究范围来划分的，如西方音乐史、中国音乐史等，有的是以研究方法来划分的，如音乐人类学、中国传统音乐理论等。其中，中国音乐学院是把民族音乐学(或称为音乐人类学)、中国传统音乐理论、中国民歌研究等处于并列关系；上海音乐学院含中国音乐史论研究、外国音乐史论研究和系统音乐学研究，沿袭了历史音乐学和系统音乐学的框架，而中国传统音乐理论研究、东方音乐研究是在中国音乐史论研究之中(硕士阶段)或外国音乐史论之中(博士阶段)，少数民族音乐研究和民族音乐学是在系统音乐学之中；中国艺术研究院则把中国音乐文化、民族音乐学、世界民族音乐、少数民族音乐等处于并列关系，在博士生名目中含有民族音乐学和音乐文化人类学两个名目，此名目是由导师根据自己的研究方向自主命名的，并非学科名目；中央音乐学院则把中国传统音乐、中国少数民族音乐、世界民族民间音乐等并列，没有民族音乐学的学科名目。本文不对这些学科名目划分进行评价，每个学校都经过自己深入的思考，学者们强调自己研究的倾向与方法也可以理解。但学科名目划分得过于繁杂，以及过多的交叉也应引起我们的重视。

五、对“中国传统音乐理论”和“民族音乐学”之间的学科划分的认识

“民族音乐学”和“音乐人类学”是同一学科的不同表述，真正所存在的不同认识是在“中国传统音乐理论”与“民族音乐学”之间的关系上。根据以上的论述总结一下两者间的学科特点：

1. 民族音乐学的一般特性

(1) 民族音乐学研究一开始便具有独立的学科意义，所研究的对象是研究者自身文化之外的音乐现象，其研究目的在于跨文化之间的理解，而非为本民族作曲提供参考依据。

(2) 民族音乐学经过了“比较音乐学”和“民族音乐学”两个阶段，由强调音乐本体研究走向了强调音乐本体和音乐文化两个方面。重视文化中的音乐研究是民

族音乐学的特点之一，但并非民族音乐学的学科全部，其即时性、非欧性、知识性也体现出了民族音乐学的焦点所在。而对音乐本体的认识也是学者们所强调的研究目的之一，否则便没有“记谱”（transcription）与“音乐分析”（music analysis）的必要了。

（3）学者队伍中既有音乐家出身的“音乐爱好者”，也有人类学家出身的“文化爱好者”，且大多数教学机构设立在综合性大学中。

（4）重视方法论的探讨，总结出了一套较完整的学科理论。

2. 中国传统音乐理论的一般特性

（1）中国传统音乐理论是一种学科意义上的实践过程，研究的是学者们自身所处的音乐文化环境中的音乐现象，研究目的在于对自己民族的音乐历史遗存进行调查，为作曲提供有价值的理论依据。

（2）中国传统音乐理论重视音乐本体研究，揭示音乐自身的本体规律被认为是最重要的研究目标。尽管如此，音乐本体并非中国传统音乐理论研究的全部，传统音乐中的历史关联、传统音乐的美学与社会学思考、音乐的仪式仪规、音乐中的宗教和人文属性、中西音乐关系、音乐家个人传记、乐社组织形态、音乐传播与发展，诸如此类，这些在中国传统音乐理论研究中也始终伴随着形态学的研究。

（3）由于中国学者队伍多为音乐家出身，且音乐学教学机构多设立在音乐学院，所以，音乐学研究中对待音乐的态度多视其音乐为艺术。

（4）中国学者受到辩证唯物主义和历史唯物主义观念的培养，研究中以马克思列宁主义和毛泽东思想为指导，以阶级斗争和社会进化观点看待问题，所以在研究中多以“发展”的眼光看待问题。

3. 中国传统音乐理论与民族音乐学的学科走向

民族音乐学与中国传统音乐理论在研究中有着各自的特点，存在着很大差异，但也有许多相同之处。不同的政治社会制度、世界观、研究理念、学术语境和研究目的等方面的不同使两者产生很大的差异；另一方面，研究对象、研究方法（田野采风）、学术目的、学术行为、研究中所关注的共同问题又使两者有着紧密的关系。特别是在近几十年里，两者之间的交流越来越多，其融合点和共同的发展态势逐渐地使两者走到了一起，主要体现在：

（1）在民族音乐学的历史发展中，第三世界国家学者的兴起被认为是一个里程碑式的学科走向。因为这一发展改变了民族音乐学原有的基本前提之一，即西方学者研究非西方音乐。所以在西方学者中，从来没有隔绝民族音乐学与中国传统音乐研究的关系，在很大程度上，中国学者的研究成果为西方学者对中国音乐的研究提供了基石作用（这一点可以从西方学者成果中所列举的参考文献中看出）。

（2）中国学者的研究视角在发展。从 20 世纪 80 年代开始中国传统音乐理论逐渐朝着民族音乐学的框架发展。至 20 世纪 90 年代，民族音乐学的基本理论与

方法在中国的学者中、特别是年轻一代的学者中得到了广泛的普及，使其研究具有了音乐“本体性”与“文化性”的双重品格。“概述—个案调查—音乐本体分析—音乐文化分析”近乎成为了硕士、博士论文写作的普遍模式。尽管中国学者进行自身文化现象的分析还显得很生硬，常常给人一种套路感，但中国学者在研究中的音乐文化概念已经建立起来了。

(3) 目前中国学者队伍中多数是从音乐学专业毕业的学者，具有较强的理论和学术意识。看待音乐的角度也由单一的艺术品种拓展到了文化、历史、人文等多重含义。

(4) 中国学者已打破了单一的线性发展观，以民族音乐学的学科观念，加入多学科的综合因素的融入，建立起了人文性的研究范式。

结论：综上所述，中国传统音乐理论和民族音乐学将由并列关系走向从属关系，即民族音乐学是一个学科概念，而中国传统音乐理论是此学科范围内的特殊研究方向。

(原载《天津音乐学院学报》，2009 年第 1 期)

一统音乐学：中国视野中的“民族音乐学”①

曹本冶

一、前　　言

人文与社会科学学科对人类文化的研究，追其根本实质是寻求对人的“思想”和“行为”的探究。“行为”作为“思想”的可观外展层面，是诸多学科在文化研究中普遍用以切入并以此为进一步寻求对“思想”认知的途径。虽然人文与社会科学领域中的学科各有其不同的直接研究对象，但它们各自的学科理论与方法却都始发于对“人”（人类文化）的“思想～行为”的关怀，包括以“文化中音乐”为研究对象的、属于“音乐学”(Musicology)研究领域的“民族音乐学”(Ethnomusicology)。②

众所周知，民族音乐学的学科渊源与西方对“他者”政治、经济、文化、宗教的殖民主义扩张曾有过密切的关系。1885年，Guido Adler为“音乐学”(*Musikwissenschaft*)奠定了学科的地基，其中包括了对世界不同民族音乐体系的研究领域，并

---

① 本文为上海市高校人文社会科学重点研究基地·上海音乐学院“中国仪式研究中心”承担上海高校音乐人类学E-研究院《思想～行为：仪式中音声的研究》项目（项目编号e05011，2006—2009年）由作者执笔拟稿之“绪论”的摘录。该项目的课题组成员包括曹本冶、方建军、罗明辉、萧梅、杨民康、杨晓、周凯模（按拼音顺序排列）。本文是笔者（行文中以“我们”称谓表述）多年来在实践和教学中对学科的一些心得和觉悟，也为课题组成员所认同。在此感谢课题组同仁两年多来给予笔者的互动以及为此文稿所提供的修改意见。

② Ethnomusicology自20世纪80年代引进中国学界以来，本土学者对此学科名字的中文翻译存有多个版本。我们将在本书内采用“民族音乐学”这一中译，因为尽管它仍不是一个完全理想的译名，但至少它保持了“音乐学”的词根，因此而显示了国际学界视“民族音乐学”为“音乐学”属性的广泛共识。

由以德国为主的欧洲学者发展成“比较音乐学”(*vergleichende Musikwissenschaft*)。欧洲比较音乐学学者们所开拓的对世界音乐的宏观比较研究，无论是在知识、理论或方法学的层面，都为学科做出了重大的贡献，并为学科之后的发展提供了范式。第二次世界大战的动荡使学科在欧洲的发展遭受很大打击，部分欧洲比较音乐学学者因战乱而移居北美。战后，学科在饱受沧桑的欧洲逐渐恢复，同时也在欧洲比较音乐学的熏陶下结合本土学术思维在北美得到拓展。20 世纪 50 年代，学科更名为“民族音乐学”(Ethno-musicology/ Ethnomusicology)，由以美国为首的北美学者群体承续了学科的演进。

半个多世纪后的今天，民族音乐学已是一个普及全球学界研究人类文化中音乐的学科。尽管如此，人们对其仍存有不少疑惑。归根究底，这些疑惑可以大致分为两个方面：

1. 学科认同。民族音乐学在北美演进的过程之中出现了“音乐学”和“人类学”取向的分歧，导致了音乐体系与其文化上下文语境、群体与个人、个案与宏观性比较、共时与历时等双向关系的关注呈现失调的状况，在理论方法学上过于依赖人类学，平面借用、套用、甚至滥用其他学科的理论架构。

2. 民族音乐学作为一个西方学界为满足其自身对“他者”(非西方)音乐文化知识的寻求而建构的学科，其全球普遍性权威，特别对那些研究自身音乐文化的本土学者们，是否是理所当然的？这个发自和成长于“他者”文化中的西方学科，在面对世界多元化的本土学术传统之时，两者之间的关系应该是取代的覆盖，并置的共存，还是取长补短的融合？在 21 世纪的今天，当世界各地的本土研究已有可观的成果和积累、当本土学者在数量上已成为国际学界的大多数之时，他们的国际话语权是否是合理、也是合时的？

本文将通过对学科历史的梳理和反省，就上述问题陈述笔者的看法。国际学界对民族音乐学学科历史发展的介绍已有不少论著，比如 *Ethnomusicology*(Kunst 1950、1955、1974)；*The Ethnomusicologist*(Hood 1971；1982)；*Ethnomusicology: An Introduction*(Myers, ed. 1992)；The Study of *Ethnomusicology: Twenty-nine Issues and Concepts*(Nettl 1983)；*Comparative Musicology and Anthropology of Music: Essays on the History of Ethnomusicology*(Nettl and Bohlman, eds. 1991)；*The Study of Ethnomusicology: Thirty-one Issues and Concepts*(Nettl 2005)；*Theory for Ethnomusicology*(Stone 2008)等，都分别对学科的历史(特别是学科在北美的发展)做了较为详细的介绍，笔者无意在本文的撰写中重复类同的路向；笔者将聚焦于西方视野中的学科认知及其对学科的反省[①]，视比较音乐学和民族音乐学为同一学科历史框架内的延续过程。北美学界对学科历史的回顾，一般将学科对“音乐体系”的研究与“文化中音乐”的研究视为学科历史

① 我们对学科的反省将首先以西方视野中的学科认知着手(以引述西方学界的文献资料为依据)，在中文翻译中用注脚提供相关原文以供读者参照。翻译采用的方式是意译，以便更好的表达原文中字里行间的含意。凡需要为原文做补注说明的地方，在翻译中用括号(【 】)表示。

阶段的两分——前者(比较音乐学)为学科弃置了的过去,后者(学科在北美的发展)为学科的新起点。我们对此不表认同;对学科发展的梗概,我们希望带出的概念是,这是同一个学科在时空通道中的“延续过程”,因为“过去”与“现在”连绵不断,“过去”並沒有在“现在”之中全然消却,“现在”是“过去”的延伸和蜕变,没有“过去”也就没有“现在”。这与 Philip Bohlman 在《音乐与文化认同:民族音乐学历史中一贯延续的范式》一文中所采取的视野相同①——来概括学科在西方发展的脉络。

中国学界对自己传统音乐的研究早已形成具本土经验的学术传统。20 世纪比较音乐学和民族音乐学的引进,为中国学界的音乐研究提供了另一个视角的考虑。至今,本土学者已经积累了可观的实践经验;同时,对民族音乐学这个西方学科也有了一定的认识。在此基础上,当我们反省西方民族音乐学及其全球话语权的必然性的同时,我们应该摆脱为西方学界做“传声筒”的被动心态,积极考虑学科“本土化”的问题,使之更适合本土“国情”,为我们研究中国“文化中的音乐”服务,同时以此在国际学界行使我们的话语权。这个“本土化”的学科,应该是一个多源、多元的“音乐学”包容。

二、音乐学、比较音乐学、民族音乐学

虽然欧洲对异文化的探索可以上溯到“文艺复兴”时期(Renaissance),但却是冲击整个欧洲思想文化领域的“启蒙运动”(Enlightenment)真正促进了欧洲对“他者”的研究兴趣,并推动了人文社会学科的形成,包括人类学和音乐历史。②16 世纪到 19 世纪西方对“他者”音乐和文化的描述和历史编纂,为其后学科的建立和体制化打下了基础。③

---

① Bohlman, Philip V. “Traditional Music and Cultural Identity: Persistent Paradigm in the History of Ethnomusicology.” *Yearbook for Traditional Music* 20,1988,pp. 26—42.

② Bohlman, Philip V. “Representation and Cultural Critique in the History of Ethnomusicology.” In *Comparative Musicology and Anthropology of Music: Essays on the History of Ethnomusicology*, edited by Bruno Nettl and Philip Bohlman, Chicago: University of Chicago Press,1991, pp. 131—151.

③ 诸如 Michel de Montaigne 对南美土著音乐(见 Montaigne, Michel de. 1952. [1580] Essais. Paris: Editions Garnier Freres.【再版】),J. M. Amiot 对中国音乐(见 Amiot, Joseph-Marie. 1779. *Memoire sur la musique des chinois, tant anciens et modernes*. Paris: Nyon.),William Jones 对印度音乐(见 Jones, William. 1964. [1784] *On the Modes of the Hindoos, in Sourindro Mohun Tagore, Hindu Music from Various Authors* (Varansi: Chowkhamba Sanskrit Series), 88—112. Originally Published in *Asiatick Researches.*),Guillaume Villoteau 对埃及音乐(见 Villoteau, Guiilaume. 1823 [1809]. *Description historique, technique et litteraire, des instruments de musique des orientaus*. Paris: C. L. F. Pancrouche. 以及 Villoteau, Guiilaume. 1826 [1809]. *De l'etat actuel de l'art musical en Egypte, ou relation historique et descriptive des recherches et observations faites sur la musique en ce pays*. Paris: C. L. F. Pancrouche.),F. J. Fetis 对世界音乐史(见 Fetis, Francois-Joseph. 1867. *Sur un nouveau mode de classification des races humaines d'apres leurs systemes musicaus* (*Bulletins de la Societe D'anthropologie* vol. II). Paris.)等的描述研究。

一、对“他者”音乐的研究：学科在欧洲的构成

随着西方向世界各国通过殖民主义和宗教传播的扩张，越来越多的“他者”音乐资料被带回欧洲，成为当地图书馆、博物馆、档案室的藏品，为欧洲学者建构世界音乐的地图提供了案头工作的重要数据。资料收藏的集中也同时促进了欧洲对世界各民族音乐横向比较研究的系统化。

19 世纪末，欧洲对“他者”音乐的收集、整理和研究，在个人兴趣的基础上逐渐形成整合的学科概念。1885 年在民族音乐学历史上具有纪元性的意义，该年发生了两个重要事件：一是 Alexander H. Ellis《论不同国家的音阶》(On the Musical Scales of Various Nations)的发表；二是 Guido Adler 在《音乐学的范畴、方法和目的》(Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft)对“音乐学”学科体系的勾画。

物理声学家、语音学家、数学家、但无辨别音高能力(tone-deaf)的 Ellis (1814—1890)，在《论不同国家的音阶》一文中提出了测量和比较世界各种音乐体系的音程计量方法——“音分制”(cent system)。运用音分制，Ellis 对希腊、阿拉伯、叙利亚、苏格兰、印度、新加坡、缅甸、泰国、西非，南太平洋地区、爪哇、中国和日本等国家音乐体系中的七声和五声音阶进行了梳理和比较，得出“世界上不同的音乐并非只用一种音阶结构”的结论，为西方对“他者”音乐的比较以及平等认知提供了人文基础。①

Guido Adler(1855—1941)连同 Friedrich Chrysander 和 Philipp Spitta，在 1884 年创建了“音乐学”历史上的第一个学刊《音乐学季刊》(Viertljahrsschrift Musikwissenschaft)，并在 1885 年该学刊的创刊号中发表了《音乐学的范畴、方法和目的》一文，首次系统化了“音乐学”(Musikwissenschaft)的学科构成、研究对象、目的和方法，奠定了学科的地基，成为之后学科在世界各地发展的范式。②

Adler 在欧洲已有的学术基础上提出了“音乐学”的主旨——就欧洲古典音乐的结构规法、谱法和情感接收(mood-substance/aesthetic content)③进行分析、比较和归类断代，将其置于历史的时间线上规划成风格期，以求对音乐的历史过程和音乐风格形成的宏观法规获得认知。这是 Adler 为“音乐学”定下的“寻求音乐‘真

---

① Ellis, Alexander H. “On the Musical Scales of Various Nations.” *Journal of the Royal Society of Arts* 33, 1885, pp. 485—527.

② 其中包括了“音乐学”在美国的发展；见 Mugglestone 在他为 Adler 德文原文所做的英译版之“前言”部分。(Adler, Guido. “Guido Adler's ‘The Scope, Method, and Aim of Musicology’ (1885): An English Translation with an Historico-Analytical Commentary,” translated by Erica Mugglestone. *Yearbook for Traditional Music* 13, 1981, p. 1.)

③ Mugglestone 的英译(同上，第 2—3 页)。

善美'"的目标。①

在学科的整体方法学上，Adler 提倡采用自然科学普遍认同的"归纳法"工序：个案研究 — 个案之间的比较和归类 — 宏观性的假设。②

Adler 的"音乐学"，其定位和认同是一个立体的、具"主—客"层次的认知。他的"音乐学"体系分成"历史"和"系统"两大研究领域（即"历史音乐学"和"系统音乐学"）；前者为"音乐学"的基础研究，后者是在此基础上的延伸，以求得到对音乐"最高法规"③的宏观认知。在"历史"和"系统"之下，Adler 分别细分出若干个主要研究取向（或"音乐学"的分支学科），并以其他相关学科为"辅助"（ancillary）研究，最终形成一个具立体思维的，完整的，以"音乐学"为核心，其他学科为辅助的"跨学科"体系。④

对于"历史音乐学"（Historical Musicology）在音乐的历史化过程和音乐风格形成的宏观法规认知方面，Adler 特别注重的是风格在时空延续中的"变化" ⑤，这也是 20 世纪民族音乐学对"文化中音乐"的研究所关注的。

---

① "…the discovery of truth and advancement of the beautiful"（Mugglestone 1981，第 2—3 页）。

② 同样的步骤，在七十多年之后却被北美民族音乐学家 Allen Merriam 在他的"音乐学（艺术）、人类学"（科学）两分取向的民族音乐学框架之中用作鉴别"人类学"具有的不同于"音乐学"的"科学"特色；以下是 Merriam 和 Adler 的两段引文，可以显示两者在方法学上的追求并无实质的不同：Adler："To attain…the laws of art…，the historian of art utilizes the same methodology as that of the investigator of nature；that is，by preference the inductive method. From several examples he extracts that which is common and separates those aspects which differ…. The setting up of hypotheses…. the emphasis here lies in the analogy between the methodology of the science of art and that of the natural sciences."（Mugglestone 1981，p. 16）Merriam："…anthropology…identifies itself …with the procedures of science…. Science begins with observation and experimentation…，moves through repetition and verification（in anthropology often expressed through the comparative method），to classification…，formulation of hypotheses，prediction…and the verification or modification of hypotheses."（Merriam，Alan P. "Ethnomusicology Revisited." *Ethnomusicology* 13/2，1969，pp. 213—229. pp. 216—217）

③ "Establishing the highest laws…"（Mugglestone 1981，p. 15）

④ 这个音乐学体系中的"跨学科"概念与后来（20 世纪）民族音乐学所提倡的"跨学科研究"（interdisciplinary study）是有共性的。

⑤ "…the investigation of the laws of different periods…is the actual focal point of all music-historical work. The most satisfying task of the scholar of art is to demonstrate and establish how，proceeding from the beginnings…the structure of works of art gradually grows…how total systems pass away with disappearing cultures；how…a chain of cells attaches itself to a limb and so grows organically；how elements standing outside the mainstream of progressive development perish…the laws of art change with the generations…"（Mugglestone 1981，p. 8）

作曲家的传记是"历史音乐学"领域的"辅助研究"之一。对此，Adler的"音乐学"构图中对作曲家的生平、传承、职业，及与其有关的文化环境，包括社团和文化机制等方面的考虑①，实质上就是把对作曲家的研究置于其文化环境之中，与后起民族音乐学对"文化中音乐"的视角并没有分歧。传记的研究并非只是停留在此阶段，Adler进一步提出研究作曲家的目的是划分和鉴别风格时期。这是一个对"个人"和"群体"互动关系的认知——作曲家"个人"的汇集，形成作曲家"群体"的风格时期(epoch)，转而回顾"个人"在"群体"风格中的角色和地位。

Adler对音乐与文化之间关系的认识，也见于他对"系统音乐学"(Systematic Musicology)领域中提出的一些他认为的"重要方面"——比如，音乐与文化、气候、经济、场合、运用、价值观等方面的关系，②这些也都是后起民族音乐学所特别关注的。

"系统音乐学"领域中的第四个取向或分支学科，Adler称之为"Musikologie"。这个音乐学支系是Adler对当时欧洲学界已经展开的对世界音乐比较研究的肯定："【这是】音乐学的一个新的、且很有价值的分支……比较音乐学。它的任务是对以民俗学【或民族志】的描述记录为手段，比较【非西方音乐的】音响产品，特别是就世界不同国家和地区的人们的民歌，按照其风格特征进行汇集和归纳。"③

对研究与实践，Adler认为"研究不能脱离艺术，只有在保持研究与艺术【实

---

① "…biography of composers as well as the statistics of musical associations and art institutions… In this field, besides the products of art of the composer in question… those aspects should be examined which stand in a direct or indirect relationship to the artistic temperament…. Such aspects include the physical nature of the artist, his education, the models which he studied and whose style he has absorbed, the influence of the environment on his artistic outlook, the artistic position he occupies, those events which have profoundly affected his emotional life, the way in which he composes, his attitude towards the other arts, as well as, finally, his ethical and cultural standpoints." (Mugglestone 1981, pp. 9—10)

② "Some of the most important points are here extracted…relationship of music to culture, climate, and the national economic relationships of a people; for, besides the purely musical factors, still others affect the progress of art outside of the specific constructional elements, the influences of which on the development of art cannot be overlooked… nature of its origin, or the locality…or purposes which it serves… ethical effects of tonal art, as ethics stands in immediate relation to music…"(Mugglestone 1981, pp. 11—12)

③ "A new and very rewarding adjacent field of study to the systematic subdivision is 'musicology', that is, comparative musicology. This takes as its task the comparing of tonal products, in particular the folk songs of various peoples, countries, and territories, with an ethnographic purpose in mind, grouping and ordering these according to the variety of [differences] in their characteristics." (Mugglestone 1981, p. 13)宏观比较的目标是划分"风格时期"(epochs)；当然，当时以人种学为目的的比较研究是19世纪时代思潮影响下的产物，普遍见于各学界。

践】的有机互动之中,研究才能真正达到其学科的宏观目的。实践和研究不是两个分开的部门,它们属于同一领域”。①遗憾的是,后起的学者们在学科的发展过程中,不少人把音乐研究中的“理性”与“感性”划分开来,将所谓的理性研究凌驾于实践之上。

Adler 对“音乐学”领域构思的纲要如下:

1. 历史领域(风格时期、人、皇朝、国家、地域、城市、艺术流派、艺术家的音乐历史)

- 音乐古谱研究
- 基本历史类型(以音乐形式划分)
- 音乐规律的历史延展
- 各个风格时期作品中蕴含的法则
- 各个风格时期理论家之理论架构与理论传承
- 上述法则与架构在各时期艺术实践中的体现
- 乐器学
- “辅助”研究:有关古文书(学)、年代学、图书和档案管理等的历史;文学和语文学的历史;宗教仪式历史;作曲家传记;音乐社团;音乐机制与演出

2. 体系领域(音乐历史化过程和音乐风格形成的宏观法规认知)

- 音乐和声、节奏、旋律法规的研究
- 音乐之艺术美的研究
- 音乐乐理、作曲、管弦乐配器、声乐与器乐演奏的课程和教授法
- “音乐学”(以民俗学【或民族志】为手段和目的,对【非西方音乐】的比较研究
- “辅助”研究:音响学、数学、生理学(音觉)、心理学(对声音的接收)、逻辑学、语法学、韵律学、诗词、教育学、美学等

(译自 Mugglestone 1981 英译版,第 15 页)

二、欧洲的“他者”音乐研究:世界音乐体系宏观比较

20 世纪上半叶,西方对“他者”音乐的研究主要集中在欧洲(特别是德国)。心理学和哲学家 Carl Stumpf 和他 24 岁的助手 Erich M. von Hornbostel 在柏林大

---

① “The setting up of the highest laws of art and their practical utilization in musical paedagogics reveal the science in unmediated contact with the actual life of art. The science attains its goal to its fullest extent only when it remains in living contact with art. Art and the science of art do not exist in separate compartments…; rather it is…one and the same field…the creation of art is impossible without a knowledge of art.” (Mugglestone 1981, p. 17)注意:这里“science”的含义指的是“知识的系统和体系化”。(Mugglestone 译文之注脚 2,1981, p. 19)

学的"心理研究中心"建立了一个研究世界音乐的音响档案库，之后发展为著名的"柏林音响档案馆"(Berlin Phonogramm-Archiv)，并以此为基地，凝聚了一批多学科背景的德奥学者群体("比较音乐学柏林学派 Berlin School of Comparative Musicology")，开拓了对世界各地音响的收集、整理和存档，对音乐的起源、传播和发展，及世界不同音乐体系的比较，乐器历史与分类、音乐接受心理和音响学等被认为具有普遍和共性的问题做比较与整合，以求建构时、空脉络上对世界音乐之"人的普遍性"的宏观叙事话语。活跃于该时期的比较音乐学家，除了 Stumph 和 Hornbostel，还有 Otto Abraham、Fritz Bose、Marious Schneide、Robert Lachmann、Curt Sachs、Mieczyslaw Kolinski、George Herzog、Bela Bartok、Zolta Kodaly、Constantin Brailoiu、Vinko Zganec、Franjo Ksaves 等欧洲学者。①

比较音乐学对世界不同音乐体系的比较研究是与当时人文社科学界的思潮和关注(尤其是人类学)并行展开的。Hornbostel 和 Sachs 等人对世界音乐的比较研究，明显地体现出当时自然科学中的"进化论"思潮，以及 1900 年前后人类学建构文化历史的一些理论(如"文化圈")的渗透。比较音乐学延续了 Adler 的立体跨学科概念，在"音乐学"的定位中接纳了数学、物理学、植物学、生理学、心理学、音响学、美学、人类学、民俗学、社会学等学科作为辅助学科。音乐作为一种社会文化的资料，其形态部分被视为是能够量化的"科学"研究依据(显然是自然科学方法学的借鉴)，而世界音乐之间的形态风格异同，在宏观历史时空的框架内，被予以当时覆盖了所有学科思维的"进化论"解释。尽管 20 世纪中期北美学界质疑 "进化论"在世界音乐研究中的运用，但这一思维在当时的文化思潮中是再自然不过的事情。②而且，按照当代北美民族音乐学家 Ruth Stone 对当今学科所运用的理论方法学概观，"进化论"和"文化圈"的概念，以及比较音乐学对它们在音乐研究中运用的经验和成果，至今仍对 21 世纪民族音乐学的理论思维有着影响，并以不同形式运用于学界的研究中。③当我们现在回顾学科在历史中的发展过程时，比较音乐学时期的学者为学界奠定了不少至今仍在继续沿用的研究规范，他们以宏观视野为学科做出的卓越贡献是功不可没的。

1933 年，德国纳粹党执政，欧洲政治局势处于动荡之中。同年，Hornbostel 由于母亲是犹太人之故，被纳粹政府革职。他随后移居瑞士、美国，最后在英国剑桥落脚，1935 年逝世于斯。1939 年第二次世界大战爆发，不少柏林学派学者被迫离

---

① Ellis，由于他对世界各种音乐体系的比较研究以及"音分制计算法"，也被学界认为是比较音乐学的重要代表人物。

② Bohlman, Philip V. "Traditional Music and Cultural Identity: Persistent Paradigm in the History of Ethnomusicology." *Yearbook for Traditional Music* 20, 1988, p. 34.

③ Stone, Ruth M. *Theory for Ethnomusicology*. New Jersey: Pearson Prentice Hall. 2008, pp. 24—36.

开欧洲,流亡国外。北美,特别是美国,成为他们战乱时期的政治避风港,不少人移居美国后在大学任职。他们通过在北美的教学和研究使比较音乐学的脉络在北美得以延续和扩散。①

需要指出的是,有关“二战”后(特别是20世纪中叶以后)学科情况的英文文献资料,主要来自北美学界的书写,内容范围大多将重点放在学科在北美的发展,对战后欧洲的发展情况甚少提及。但事实是,欧洲的比较音乐学学术传统以及欧洲对“他者”(以及自身)音乐的研究并没有因为战乱而中断;大战后政局稳定之时,欧洲很快便在战前已有的学术基础上延续和发展其固有的传统,对此笔者将另辟小节讨论。

三、世界音乐文化研究:学科在北美的发展②

1950年,Jaap Kunst提出了为“比较音乐学”更名的建议。他认为比较音乐学所用的比较方法并不是学科所特有的,故用“比较”定名该学科不能显示其独特性。而且,由于学科当时的主要研究对象是非西方其他民族的音乐及与音乐有关联的社会文化因素,他建议以“Ethno-”取代“Comparative”。“Ethno-”的词意可以有“民俗学的”、“民族志的”、“【各】民族的”等指向;Kunst本人没有对此做进一步澄

---

① 举例来说,Sachs曾与Hornbostel在“柏林音响档案馆”共事,1937年移民美国,在纽约大学任教,直至1953年,并于同期以客座教授身份在哈佛大学、西北大学、密歇根大学、哥伦比亚大学任职和讲课。George Herzog曾是Hornbostel的研究助手,1925年移民美国,1938年在哥伦比亚大学完成博士学位,在该大学开过比较音乐学的课程,1948年在印第安纳大学任教,直至1962退休。Mieczyslaw Kolinski的音乐学训练得自德国,1930年在柏林大学获取博士学位,曾任Hornbostel的研究助理(1926—1933),1938年因战乱移居比利时,1951年移民美国,并为美国的民族音乐学学会(Society for Ethnomusicology)的创建人之一。他于1966至1976间任教于加拿大多伦多大学,并入籍为加拿大公民。Water Kaufmann是Franz Schreker和Sachs的学生,1957 - 1977年间任教于印第安纳大学。

北美民族音乐学开辟者之一的Mantl Hood,他的专业训练与欧洲有密切的关系。他跟随欧洲音乐学和比较音乐学家Jaap Kunst在阿姆斯特丹大学(荷兰)攻读博士,1954年取得学位,之后任教于UCLA加州大学,并在该大学设立了美国首套民族音乐学教育体系,为学科在北美大学的普遍设置打下了基础。退休后,他于1980—1996年间任教于马里兰州立大学。他在研究和教学中采取的“置音乐于其文化中研究”(study music in its cultural context)取向与置音乐实践为民族音乐学对“他者”体验途径的“双重音乐感”(bi-musicality),可以看到学科在欧洲时期的“音乐学”定位的影响。

② 前文已经提及,中国学界对民族音乐学学科认知的西方依据主要来自北美学者编写的文献,这些资料较为倾斜对学科在北美的发展,在视角和覆盖度上有一定的局限,故不能视为就是学科的全部。因此,一些负责任的北美学者往往会在行文中冠以“美国的…”或“北美的…”等字眼给以澄清;如“North-American ethnomusicology”或“Ethnomusicology in North-America”或“American ethnomusicologists”。(Widdess, Richard. “Historical Ethnomusicology.” In *Ethnomusicology: An Introduction*, edited by Helen Myers, 1992, pp. 219—237. New York: W. W. Norton. p. 8;以及Nettl “Arrows and Circles: An Anniversary Talk about Fifty Years of ICTM and the Study of Traditional Music.” *Yearbook for Traditional Music* 30, 1998, p. 8.)这是在阅读这些文献之时需要特加注意的。

清。但从他所界定的学科领域来看，这些含意似乎都包括在他的用词之内。①Kunst的新学名保留了学科的"－音乐学"(-musicology)词根，表示了他对学科为"音乐学"属性的立场。他对学科脉络的梳理见于《民族音乐学：属性、问题、方法、代表人物》(*Ethno-musicology: A Study of Its Nature, Its Problems, Methods and Representative Personalities*)一文。在以"音乐"作为学科研究的直接切入点这一基本取向的定位上，该书引述了大量比较音乐学时期的研究成果。显然，他提出的更名并不意味着学科与"比较音乐学"和"音乐学"血脉关系的界分或淡化。②如果我们重温Adler对学科界定所提及的"以民俗学【或民族志】的描述记录为手段……"我们可以看到Kunst的"更名"并没有(或无意图)脱离Adler的框架。

以美国为首的北美学界，在赞同Kunst更名建议的同时，对新名词所能给以学科发展的空间却有自己的思考。受德裔美籍人类学家F. Boas对前期"进化论"、"传播论"等人文思想的反思和因此提出的"文化相对论"以及文化诠释思路的影响，北美学界以"文化中音乐"为口号标志民族音乐学的北美特色，并以此作为界分其与欧洲"音乐学、比较音乐学"传统之不同。在人类学实地考察和文化诠释的理论与方法对人文、社科学科的广泛的影响下，民族音乐学拓展了其对"文化中音乐"的广义文化研究。

但是，北美学科的发展过程中出现了所谓"人类学视野"和"音乐学视野"研究取向的分歧；以人类学视野为研究取向的学者，在学科定位上靠拢人类学、疏远音乐学，在课题的选择则显示避宏观比较、偏个案研究；轻个人、偏群体；避历史、偏现时；轻音乐体系、重文化上下文(context)等取向上的侧重。当然，如何看待这些"侧重"——Alexander Ringer称之为"偏执"(bias)③，尚需置其于当时的语境中做考量。美国民族音乐学家Bohlman认为，学科的历史发展动力建立在把音乐、文化视为双重元素的基础上，"音乐"和"文化"的并置和熔合是学科发展史中从未间断过的两大关注，只不过在历史的连续线上学科对"音乐与文化"的收集、整理和解读，基于不同时代的理论思潮、知识环境和对象设定，有其不同需要的切入点或

---

① "Our science…investigates all tribal and folk music and every kind of non-Western art music.【各民族的】Besides, it studies as well the sociological aspects of music, as…musical acculturation.【民俗学的、"民族志的"】"(Kunst, Jaap. 1974. *Ethnomusicology*. Reprinted and enlarged edition of *Musicologica* (1950) and the 2nd edition of the supplement, 1955, p. 1.)

② 同上。

③ Ringer, Alexander. "One World or None? Untimely Reflections on a Timely Musicological Question." In *Comparative Musicology and Anthropology of Music: Essays on the History of Ethnomusicology*, edited by edited by Bruno Nettl and Philip Bohlman, Chicago: University of Chicago Press, 1991, pp. 187—200.

侧重。①

20世纪的50至60年代是北美学界建造自我的开创阶段。对于学科的欧洲渊源和影响,北美学界抱有矛盾的心理。一方面,欧洲建立的音乐学和比较音乐学作为国际学术界对"他者"音乐研究的先创,其诸多方法学是学科在其他地区发展时必须参照的范例。可以说,没有学科的欧洲渊源,就不可能有学科在北美的发展;两者之间的血脉关系是无可置疑的历史现实。二战的动荡,使一批颇有成就的欧洲学者流入北美学界,在各大学教学和研究,这应该是北美学界的收获。学科在北美的发展,究其实质是欧洲传统在北美的延伸。另一方面,北美学界却又抗拒承继欧洲传统,觉得这似乎不能满足他们急于建立自我的心理。正如北美民族音乐学开辟者之一 Bruno Nettl 的回忆,当时学界认为在"历史音乐学"的领域,欧洲传统已经根深蒂固,北美很难有所突破;但民族音乐学这个领域仍然存有足够空间可以发挥。②"正如美国的文化,民族音乐学【在美国】一直有着既依赖欧洲模式和欧洲的先创者,同时又渴望自我和革新的二元【心理】。"③

当我们理性地回顾北美学界的这段历史,可以看出,民族音乐学在北美的发展是一个承接了欧洲"音乐学、比较音乐学"传统及其先创者为学科建树的、结合本土经验和思潮的"本土化"延伸。所谓本土经验和思潮,指的是美国早期人类学界对北美本土文化的研究和二战后以 Boas 为首的人类学概念。北美学界在打造具美国特色学科的热潮中,学科脉络的欧洲渊源被低调化,欧洲的建树遭受批判、甚至否认;以使当时在北美任教的 Hornbostel 的学生,如 George Herzog 和 Klaus Wachsmann 等,会忍不住指责美国民族音乐学后学们的无知,并提醒他们,不少他们认为是美国创始的学术见解其实 Hornbostel"都已说过"。④

奠定学科的一个重要条件是学科的体制化(institutionalization),其中的一个关键因素是学术群体。二战后,世界各国都在战争创伤的余震中重建,"和平共处、互相尊重、协调合作"的人道主义思潮成为国际社会文化的普遍价值观。1947年,多个国家的学者和音乐家在伦敦成立了一个为国际学界共享的学术团体——"国

① Bohlman, Philip V, 1988.

② Nettl, Bruno. *The Study of Ethnomusicology: Thirty-one Issues and Concepts.* Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 2005. p. 11—12.

③ "In ethnomusicology, as in American culture generally, there has long been a kind of dualism between the dependence on European models and forebears and the desire to act and innovate independently. "(Nettl 1988, p. 21)

④ "… in the late 1950s and early 60s the disciples of Hornbostel such as George Herzog and Klaus Wachsmann sometimes mildly rebuked up-and-coming ethnomusicologists for their lack of awareness that Hornbostel had 'said it all before'…" (Nketia, J. H. Kwabena. "Contextual Strategies of Inquiry and Systematization." *Ethnomusicology* 34/1, 1990, p. 76)

际民间音乐学会”(IFMC,International Folk Music Council),后改称为“国际传统音乐学会”(ICTM,International Council for Traditional Music)①。正当国际学界在努力建构和发展一个国际共有的学术团体之际,北美学界以该学会过于欧洲化和缺乏学术水准等理由,没有给以积极的支持。Kunst 的学科更名建议很快获得几位北美人类学背景学者的呼应,不久他们便采取行动,于 1955 年在美国建立了以北美为中心的学会——“民族音乐学会”(Society for Ethnomusicology,简称 SEM)。SEM 的成立,使学科的“Ethnomusicology”新名称在北美得到了进一步的确认。②对北美学者的这种“快速”行动,Nettl 认为不免与急于建立自我和民族主义等因素有关。③

SEM 在北美的成立迟于 ICFM 八年。当我们现在回顾学科历史中这两个学术组织的属性④和互相之间的关系,特别是 SEM 对 IFMC 这个北美认为是以欧洲为基地的国际学会的冷漠和不合作态度,我们不难觉察到当时一些北美学者打造自我的急进心理。曾任多届 ICTM 秘书长的德国裔美国学者 Dieter Christensen 在 1988 年一篇《国际民族音乐学会与‘美国人’:定型化的【对立】对民族音乐学体制化的影响》文章中梳理了 IFMC/ICTM 创会以来与美国学者以及他们的地区组

---

① “In keeping with the goals of UNESCO, the IFMC aimed, above all, at rebuilding the bridges across international boundaries, physical as well as conceptual, that for so long had remained in ruin.”(Christensen, Dieter. “The International Folk Music Council and ‘The Americans’: On the Effects of Stereotypes on the Institutionalization of Ethnomusicology.” *Yearbook for Traditional Music* 20,1988,pp. 11—18.)国际民族音乐学会是“联合国科教文组织”(UNESCO)的组成会员之一,并与其建有正式的咨询关系(formal consultative relations)。

② 学会由 David McAllester(当时刚获人类学博士学位不久)、Willard Rhodes、Alan Merriam 等为首的几位人类学背景的学者筹谋创建;对此,Alexander Ringer 在一篇反省学科历史的文章中略有讥讽的称之为“一撮急于贡献于学科的年青美国人”。(Ringer 1991,p. 187)

③ “…the adoption of the term ‘ethnomusicology’ as a replacement for ‘comparative musicology’ may have causes additional to those suggested by Merriam. Why was the new term adopted so quickly, and particularly by Americans, who seem to have been the first to adopt it officially? American ethnomusicologists with background in anthropology favored the use of a parallel name to anthropological subfields; anthropology was a discipline that had greater prestige than musicology … nationalistic feelings that Americans’ contribution in non-western and folk music research was more significant than that of musicological between 1930 and 1955, Americans needed a term clearly separate them from the German term ‘verglichende Musikwissenschaft’.” (Nettl, Bruno. *The Study of Ethnomusicology: Twenty-nine Issues and Concepts*. Urbana and Chicage: University of Illinois Press, 1983,p. 8;Nettl 2005, pp. 11—12)

④ IFMC 由欧洲学者发起,面向国际音乐界音乐学、民俗学的学者及音乐、舞蹈的演奏者,双向关注对音乐和舞蹈的学术研究与实践。SEM 则由以美国为首的北美学者发起(当时的“本土”意识较为明显),偏重对音 乐的所谓纯学术研究;见 Nettl 的回忆(Nettl, Bruno. “The IFMC/ICTM and the Development of Ethnomusicology in the United States.” *Yearbook for Traditional Music* 20,1988, pp. 19—25.)

织(SEM)之间的历史事件,客观勾画了该时期的双边对立状况。①

北美于20世纪50至70年代间,在“文化相对论”指引下的学科建构摸索中,对学科定位的认知和“文化中音乐”的解释所出现的“人类学”与“音乐学”②两个视角和研究取向的对置,③前者由 Alan Merriam 先后提出的以“在文化中研究音乐”(study music in culture)和“音乐当作文化研究”(study music as culture)为纲领的“音乐研究中的人类学视野”(the anthropology of music)④,后者则是以 Mantl Hood 为代表,取向“置音乐于文化环境中研究”(study music in its cultural contexts)。⑤

从民族音乐学为“音乐学”属性的学科定位出发,Hood 将音乐作为直接切入点,把音乐置于其文化生态环境中理解,以求得到对“文化中音乐”的认知。对于民族音乐学与其他相关学科的关系,Hood 以本学科为核心,其他人文、社科学科为辅助:“民族音乐学的研究对象是音乐……与此不同,但互相关联的其他研究包括历史、人种史、民俗学、文学、舞蹈、宗教、戏剧、考古、语源学、图像学等同样关注文化现象的领域……除了涉及纯粹音乐的知识,我们的研究还可以覆盖行为、心理学、知觉作用、价值系统、美学和哲学等等……学科可以有的取向、目的和应用几乎是无限的。但是,民族音乐学的首要研究对象是音乐”。⑥ 除了提出了北美学界至

---

① 也见英文文献资料中类同主题的回顾(Christensen 1988;Nettl 1988;Stockmann 1988;Bohlman 1988 等)。身为北美民族音乐学两大阵营领先人物的 Merriam 和 Hood,尽管在学术取向上对持不下,却都对 IFMC 态度冷漠。Nettl 有如此的回忆:“十分奇怪的,……无论 Merriam 或 Hood,从无对它给过什么投入。”(Nettl 1988,p. 23)

② 所谓的“音乐学”,指的实际上应该是“历史音乐学”(historical musicology)。

③ 见 Nettl 在 *The Study of Ethnomusicology* 中对该时期 Merriam、Hood、Seeger、Blacking 等人对“文化中音乐”所取的不同角度解释的介绍。(Nettl 1983,pp. 131—140;Nettl 2005,pp. 215—221)

④ 西方学界普遍视“the anthropology of music”的含意为“音乐研究中的人类学视野或取向”;比如 Helen Myers 在她的《民族音乐学》中写道:“民族音乐学是音乐学的一个支科,其着重点是把对音乐的研究置于其文化环境之中——即音乐研究中的人类学【视角或取向】”(“Ethnomusicology is a division of musicology. Emphasis on the study of music in its cultural context - the anthropology of music”(Myers, Helen, ed. *Ethnomusicology: An Introduction*. New York: W. W. Norton. 1992, p. 3)

⑤ Hood, Mantl. *The Ethnomusicologist*. New edition of 1971 edition. Kent, Ohio: Kent State University Press, 1982. 也见 Apel, Willi. Harvard Dictionary of Music. 2nd Edition. Cambnridge, Mass.: Harvard University Press, 1969, p. 298.

⑥ “The *subject* of study in the field of ethnomusicology is music…different but interdependent *approaches* to the study subject might well include related studies in history, ethnography, folklore, literature, dance, religion, theater, archeology, etymology, iconography, and other fields concerned with cultural expressions…In addition to purely musical information, the study…might encompass…behavior; psychology, perception, system of values; artistic aesthetic and philosophical standards…Plausible approaches to, objectives in, and applications of such study are virtually unlimited. But the primary subject of study in ethnomusicology is *music*.”(Hood, Mantl. *The Ethnomusicologist*. New edition of 1971 edition. Kent, Ohio: Kent State University Press, 1982, pp. 3—4)【斜体字是作者的原用】

今仍然普遍接纳的“双重音乐感”(bi-musicality)以外，Hood 还率先在美国加州大学洛杉矶分校(UCLA)建构了较为完整的民族音乐学硕士、博士学位课程的体系，为学科在北美大学的传承和普及建立了正规体制。

另一位以“音乐学”为民族音乐学学科属性的北美民族音乐学元老是 Charles Seeger，他的思想备受学界尊重，对北美的学科建设有诸多贡献，不少论著至今仍是学界的经典。Seeger 在他的《导论：音乐学中的系统(共时)和历史(历时)取向》一文中，就 Adler 对“音乐学”的构图和思路，进一步探讨了系统(共时)和历史(历时)这两个音乐学研究取向的各自性质及两者之间的关系。对他来说，系统和历史的取向在“音乐学”内不是对立、而是互补的。[①]研究中对音乐事件的汇集只是第一步工作，接下来应该是比较(comparison)、假设(hypothesis)、解释(interpretation)，以最终达至一体化(integration)“音乐学”的对音乐的宏观认知。[②]显然，无论在学科定位、取向还是方法学上，Seeger 延续的是 Adler 思维中的“音乐学”理想和设置，也与“比较音乐学”的哲理一致。他曾写道：“我不想假冒哲学家。我承认我有侵入哲学的领域，但只是在门外的窥视 ……对我来说，音乐学的主要任务是为我和其他文化中的同仁解译这个学科，以使其能够不但运用于我【我者】的音乐，而且也能符合其他【他者】的音乐。这样，对所有这些音乐，我们最终能够在以经验为根据的、在思想概念上视之为一个凝聚、合乎逻辑的完整体系”。[③]

“音乐学”对音乐的研究，其实质是用语言书写来表述研究者对音乐的感受和认知，但存在于演奏者、听者和研究者视、听、触感官中的音乐，与研究者用书写来表达这个视听感官中对音乐的感受，是两个绝然不同的媒介，两者之间存在着实质上的鸿沟，承认和明白这个现实，是如何更好地“说”音乐的关键。这是 Seeger 十分关注的问题；他以音乐的“一般时空”(general time and space)和音乐的“语言描述时空”(speech time and space)这两个概念来分界视、听、触感官中的音乐和研究者描述中音乐的两个音乐的存在。“一般时空”(又称“自然时空”)是自然存在的音乐时空。“语言描述时空”(又称“音乐文化的时空”)是人为(研究者)的、用于“说”

---

① Seeger, Charles. “Introduction: Systematic (Synchronic) and Historical (Diachronic) Orientations in Musicology.” In *Studies in Musicology* 1935～1975, Berkeley Los Angeles: University of California Press, 1977, pp. 6—10.

② 同上，第 5、10 页。

③ “I do not pretend to be a philosopher. I admit I have trespassed upon the domain of philosophy but as one who looks at it more from the outside than from the inside …for me the prime function of musicology is to interpret this discipline to fellow carriers of my own and other cultures so that it will fit my own music and other musics as well. Then eventually the lot may be viewed empirically as well as conceptually as one coherent system.”(Seeger 1977, p. 132)

音乐时的音乐时空。① Seeger 认为,当研究者用"语言"去描述"音乐"时,他们其实是在用语言本身自有的一套选择性的语言时空去表达和取代另一个同样具选择性的音乐时空。Seeger 进一步对两者的属性做了对比:"一般时空"是普遍性的,"语言描述时空"包含在其框架之中;"一般时空"是自身存在的,"语言描述时空"是人为的;"一般时空" 只有一个,是共享的,"语言描述时空"有多个(有多少音乐事件便有多少个"语言描述时空"),因为每个音乐事件有它自己的"语言描述时空";"一般时空"是一个没有开始,也没有结尾的连续,不受我们控制,而"语言描述时空"是"说"音乐的人掌控的;"一般时空"可以描述,但它不属于某些规范(因为它自身就是存在的),"语言描述时空"则需要用一些人为的、已有的规范来描述;在"一般时空"之中描述音乐,所用的语言概念(分、秒等)是不变数,但在"语言描述时空"之中描述音乐,所用的语言概念(音、节拍、动机、和弦、乐句、结构等)是变数,因每首音乐而不同。②为了更好的"说"音乐,Seeger 生前曾经用电子示波器原理研制成 Seeger' s Melograph 为音乐记谱,希望解决感官与描述中的音乐两者之间的鸿沟。但是 Melograph 并没有普遍流行,学界至今仍然沿用比较音乐学已经树立的一些音乐记谱方法。

人类学背景的北美民族音乐学学者 Merriam 在他的 1964 年出版的《音乐研究中的人类学视野》(*The Anthropology of Music*)专著中细述了他对"文化中音乐"的理解,并以学科为"音乐学"与"人类学"平面并置的概念,将人类学对文化研究的模式移接于民族音乐学,引导了北美民族音乐学的人类学取向视野。Merriam 勾画了一个"音乐的声音③ - 音乐的行为 - 音乐的概念"的三元理论框架,称此"至少就音乐【研究的运用】上来说是原创性的"④。不过如果我们看深一层,这个"三元"实质上是学界早已有的对人类"思想～行为"二元概念的延伸。

Merriam 先后提出的"在文化中研究音乐"和"音乐当作文化研究"不但体现了

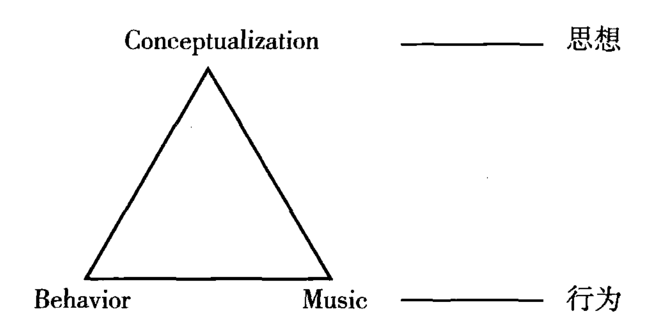
---

① 在 Seeger 的用词中,"一般时空"(general time and space)即"自然时空"("general physical time-space");"语言描述时空"(speech time and space)即"音乐文化的时空"("musical-cultural time-space")

② Seeger, Charles. "Introduction: Systematic (Synchronic) and Historical (Diachronic) Orientations in Musicology. " In *Studies in Musicology* 1935—1975, Berkeley Los Angeles: University of California Press, 1977.

③ Merriam 书写所用的"music sound"或"music sound itself",指的是音乐的形态,即一般概念中的"音乐"(music)。明显的,他希望把"music"留用于广义的"音乐"(音乐作为文化)——一个包含"音乐的形态(即音乐的声音形态)"、"关及音乐声音形态的行为"、"关及音乐声音形态和行为的思想概念"的三合一整体。遗憾的是,他在自己的书写中时常交替混杂运用"music sound"和"music",又似乎在表示两者是可以交替运用的同义词,因而没能充分突出他的用意。

④ "… original or at least original in a sense with reference to music. "(Merriam, Alan P. *The Anthropology of Music*. Evanston, Ill. : Northwestern University Press, 1964, p. 34.)



他理念中从文化牵制和影响音乐(study music in culture)向着文化与音乐一体互动(study music as culture)的思维进阶，同时也意味着其他学科(主要是人类学)对文化研究的一些理论概念可以、也适用于对音乐的研究。[①]尽管 Merriam 没有提及他的三元框架与"思想～行为"二元之间的关系，但他承认他的这个三元框架与在 20 多年之前人类学家 Cornelius Osgood 对文化的认知(1940)有类同之处[②]——即，"音乐的声音"对应"物质文化"(material culture)、"行为"对应"社会文化"(social culture)、"概念"对应"文化中的概念因素"(ideational aspects)。[③]

Merriam 的三元框架	Osgood 的三元框架
音乐的声音	物质文化
有关音乐的行为	社会文化
概念	文化中的概念因素

除了前文已经提及的 Hood 的以音乐演奏的体验拉近与研究对象的局内—局外距离的"双重音乐感"(bi-musicality)，该时期的其他概念包括了借自人类学的整体视野(holistic approach)[④]、实地考察所用的参与性观察方法(participant-observation)、局内/局外观(insider/outsider perspectives 或称 emic/etic perspectives)等论说。

尽管该时期人类学视野取向的学者们在"文化相对论"影响下甚少涉及类似比较音乐学时期的音乐形态宏观比较，以轻视的态度看待音乐本体的形态记录和分析，但对学科"音乐学"属性认同的学者们则在比较音乐学已有的基础上延续和延伸对音乐形态描述的探讨，视此为民族音乐学的重要研究课题。比如，对 Hood 来

① Nettl, Bruno, *The Study of Ethnomusicology: Thirty—one Issues and Concepts*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 2005, p. 217.

② 见 Osgood, Cornelius. *Ingalik Material Culture*. New Haven: Yale University Publications in Anthropology No. 22. 1940. 但是 Merriam 没有承认两者之间存有渊源的关系，只是说 Osgood 的框架较"没这么精确"(less exact)。(Merriam 1964, p. 34)

③ 同上，第 35 页。

④ 其实 Adler 的"音乐学"构图中已具有"全方位"或"整体视野"的思维。

说,民族音乐学是以获取音乐知识为主旨的学科;在对爪哇甘美兰音乐的个案研究中,他始终将音乐体系的诠释放在相当重要的位置。[①] 另外一位代表性学者是 Kolinski。他在移居美、加后的学术生涯中,一直在探索拓展世界音乐形态规法的宏观比较方法,运用于旋律、节奏、音组等方面的音乐体系分析。[②]Alan Lomax 则创立了对音乐形态风格与社会结构关系分析的“歌唱风格测定”(*Cantometrics*),以宏观视野汇集和比较世界音乐文化(民歌)。(1968)他的“歌唱地图”所涉及的“文化区”(areas)、“文化圈”(circles)、“文化丛”(clusters)等概念,呈现了 Sachs、Hornbostel 等引为主要治学方略、源自德奥文化历史学派和文化圈学派学术观念的踪迹。在比较音乐学的基础上,Lomax 所做的延伸是,寻求音乐的形态风格与社会文化结构的关系。然而,由于分析样本的来源、数量、代表性,分析测试的客观程度以及这些数据对被研究者的意义等未解决的疑点,“歌唱风格测定”并没有在北美学界得到普遍的认同和运用。

Merriam 的《音乐研究中的人类学视野》(*The Anthropology of Music*)出版后不久,北美学界对书中提出的“音乐学、人类学” 的学科两分已有不少批评。因此,他在 1969 年发表了一篇文章澄清学界对他的误解。文章以“重观民族音乐学”(Ethnomusicology Revisited)为题,把先前的“音乐学、人类学”两分澄清为“音乐学取向的民族音乐学(者)”(the musicological ethnomusicologist)和“人类学取向的民族音乐学(者)”(the anthropological ethnomusicologist)[③]。在同一文章中他又将两者分别称为音乐研究中的“音乐的音乐”(the music of music)和“人类学视野中的音乐”(the anthropology of music)。称谓上的不一致并没有淡化 Merriam 的用意——他希望澄清这两者是学科必须兼有的取向和着重点,缺一不可。[④]

---

① 见 Hood, Mantl. “Training and Research Methods in Ethnomusicology.” *Ethnomusicology Newsletter* 11,1957, p. 2—8; “The Enduring Tradition: Music and Theater in Java and Bali.” In Indonesia, edited by Ruth T. McVey, 1963, pp. 438—560. Southeast Asia Studies, Yale University, by arrangement with HRAD Press, New Haven, Conn; *Music of the Roaring Sea. Book I of the trilogy The Evolution of Javanese Gamelan*. Wilhelmshaven: Heinrischshofen,1980.

② Kolinski, Mieczyslaw. “The Determinants of Tonal Construction in Tribal Music.” *The Musical Quarterly* 43/1,1957,pp. 50 — 56; “The General Direction of Melodic Movement.” *Ethnomusicology* 9/3,1957,pp. 240—264; “The Evaluation of Tempo.” *Ethnomusicology* 3/2, 1959, pp. 45 — 57; “‘Barbara Allen’: Tonal versus Melodic Structure, Part I.” *Ethnomusicology* 12/2,1968,pp. 208 — 218; “‘Barbara Allen’: Tonal versus Melodic Structure, Part II.” *Ethnomusicology* 13/1,1969,pp. 1—73; “A Cross-Cultural Approach to Metro-Rhythmic Patterns.” *Ethnomusicology* 17/3,1973, pp. 494—506; “The Structure of Music: Diversification versus Constraint.” *Ethnomusicology* 22/2,1978,pp. 229—244.

③ Merriam, Alan P. “Ethnomusicology Revisited.” *Ethnomusicology* 13/2,1969,p. 220.

④ “I do not see how I could state more clearly my belief that ethnomusicology is neither ‘the anthropology of music,’ nor ‘the music of music’ - it is both.”(Merriam 1969, p. 277)

北美学界的学科取向分裂情况并没有因为 Merriam 的澄清而有所改变。自 1950 至 1990 年间，"人类学"和"音乐学"取向的两个阵营不断地互相攻击对方，人类学取向的阵营似乎认为他们拥有对"文化"概念的专利，是他们把"文化"置回音乐的研究中；而音乐学取向的学者则认为，他们一向都在文化中研究音乐，只不过他们关注的直接对象是音乐。[①] Nettl 认为，虽然两者用的论点表面上看来都似乎是学术性的，但其真正动机可能并非如此："……从 1950 到大约 1990 年代，【这两个阵营的】学者互相攻击对方，一方说对方对人类学的'文化'缺乏兴趣或无知，另一方则回击批评对方缺乏音乐要素和技术的基础。但是，其实 Merriam、Seeger、Blacking 的书写都并没有显示狭隘的【本位色彩】，这种所谓的两'派'所反映的，与其说是学派思维的不同，可能更多是他们私人之间的倾轧，学术上的政治手段，或说得好听一点是学术背景和经历的一些不同。"[②]

四、"音乐作为文化"：北美学界对学科取向的内视反省

20 世纪 50 年代以来民族音乐学在北美的发展及其成果，已使其成为影响当今国际学界的重要学术流派。但是，北美学界内部音乐学和人类学取向的分歧，在一定程度上导致学科陷入一些窘境（如前文所提，学科认同的混绕；音乐体系—文化上下文语境、群体—个人、个案—宏观性比较、共时—历时等双向关系研究的失调；平面横向的借用、套用、甚至滥用其他学科为各自不同特定研究对象而设的理论方法等）。自 20 世纪 80 年代起，学界不乏对此学科状态的反省声音。

学科在北美发展初期的一二十年间，有些北美学者为了建立具自我特色的民族音乐学，把学科的欧洲历史渊源描述成过时了的、甚至是应该抛弃的过去。这显然是缺乏历史传承概念、不符合事实的扭曲。就此问题，不少学者提出以历史延续、一统学科的视野，客观的回顾和反省学科的历史渊源与发展。

前文已近提及，Bohlman 把学科的比较音乐学时期对音乐体系的研究与 1950

---

① 见 Nettl, Bruno. *The Study of Ethnomusicology: Thirty—one Issues and Concepts.* Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 2005, p. 219. 对"音乐学"，特别是"历史音乐学"研究中涉及的音乐与文化的关系，美国民族音乐学家 Kay Kaufman Shelemay 认为"历史音乐学"的早期便已经对与音乐有关的文化、社会与政治问题开展了研究工作。(Shelemay, Kay Kaufman. "Crossing Boundaries in Music and Musical Scholarship: A Perspective from Ethnomusicology." Musical Quarterly 80, 1996, p. 21)

② "…from 1950 to about 1990, a number of its authors were scholars who accused their counterparts either of having no interest in or knowledge of culture (in the anthropological sense of the word) or of not properly understanding the essence and technicalities of music. But the quotations by Merriam, Seeger, and Blacking don't reveal parochial attitudes, and the notion of two 'sides' probably reflected personal rivalries, academic politics, and, at best, slight differences in career emphasis, more than schools of thought."(Nettl, Bruno. *The Study of Ethnomusicology: Thirty-one Issues and Concepts.* Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 2005, p. 216)

年代后民族音乐学对“文化中音乐”的研究视为同一学科从18世纪至今的历史连续线上对音乐资料的收集、整理、解释的演变过程。他指出学科自在欧洲建立以来从未脱离过其一贯坚守的“音乐、文化”范式,只是不同时期对音乐研究的不同关注和取位而已——18、19世纪对非西方音乐资料收集和梳理的注重;18、19与20世纪不同理论思潮(“启蒙运动”、“进化论”、“文化相对论”)对学界解释音乐的取向和切入点的影响;19世纪学科和教育机制在欧洲的设立和20世纪该机制在北美的发展以及人类学的介入;19、20世纪的学术组织及学刊创立作为学界的对话机制对学科发展的推动。[①]由此,Bohlman以一统学科的视野肯定了欧洲与北美学术传统的连贯和欧洲传统在北美的延伸:“过于着眼于现在【北美民族音乐学的历史】的后果形成了一个对学科缺乏历史概念的认知。在我们反省当今学科历史的气氛中,本文将试图提供一个一统学科的历史视野。这一个统一的学科的历史在18世纪形成、并延续至今。它建立于在同一学科的历史框架内一贯坚守的两个范式:对音乐体系本身和音乐文化环境的关注。‘音乐’和‘文化’这两个因素,它们的并置和熔合,一直是学科发展史中的基本关注。这个对学科过去的重新认知所显示的会是一个更宽广、更一体、更协调、更符合历史的学科发展过程”。[②]

北美学界曾以“坐在扶手椅中的音乐学”(armchair musicology)来批判和否定欧洲比较音乐学的研究方式;但Nettl指出,欧洲比较音乐学的学者们并非完全像北美学界所批判的全无实地考察的体验。他说:“就算在所谓的‘坐在扶手椅中’的时期,多数学者当时确是进入过田野的、或者是明白田野作业的可取性的。”[③]对于

---

① Bohlman, Philip V. “Traditional Music and Cultural Identity: Persistent Paradigm in the History of Ethnomusicology.” *Yearbook for Traditional Music* 20, 1988, pp. 26—42.

② “Preoccupation with the present has other consequences…which… produce a somewhat ahistorical conceptualization of the history of ethnomusicology, one I find immanent in the mood of reflection pervading the ICTM at this time…This conceptualization will attempt to shed light on what I believe is unity in the history of the field【“音乐”与“文化”作为学科研究的整体】, a unity that initially takes shape in the 18th century and continues to inform the field as a whole today. This unity results from the persistence of … paradigms in ethnomusicology…because …the two components they combine, one focusing on music itself, the other situating music within other cultural activities…: traditional music and cultural identity…these themes when considered as companions in the same intellectual history. Further underscoring the importance of these two paradigmatic components in the history of the field, therefore, is their continual appearance together, thereby juxtaposing and coupling basic ethnomusicological activities. This reconceptualization of ethnomusicology's past, I would submit, reveals a history at once more expansive, more unified, and more consistent with the field's history as it is presently unfolding.”(Bohlman 1988, p. 27)

③ Nettl, Bruno. *The Study of Ethnomusicology: Twenty—nine Issues and Concepts.* Urbana and Chicage: University of Illinois Press, 1983.

比较音乐学时期学者对他人田野所得音响资料的"实验室"分析，Nettl 认为："……经济和政治的发展，加上录音技术的方便，许多尚未被研究的资料，即使是他人的田野资料，也可能将再次被用于研究"。① 同样，澳洲民族音乐学学者 Linda Barwick 对她研究澳洲土著音乐时采用他人田野资料进行分析的方法做了可行性的辩护。②

自 20 世纪 80 年代始，不少学者对北美学科中人类学、音乐学取向分裂而导致的学科认同危机以及学界过于注重文化上下文语境研究的现象表示忧虑和反省，并呼吁重新融合、一统学科。对民族音乐学的学科属性，Nettl 做了以下的表态："我认为民族音乐学首先是音乐学的一个取向，该取向的核心是对'音乐历史的系统研究'"。③在加拿大任教的北美民族音乐学家 Regula Burchkardt Qureshi 在 1987 年发表的一篇题名为《音乐的声音和环境：一个以演奏为音乐分析的模式》(Musical Sound and Contextual Input：A Performance Model for Musical Analysis)的论文之注文 3 中，也清晰地说明同样的立场："尽管北美学界把音乐的理论研究与历史音乐学隔分开来——对此我不表赞同——我这篇文章里所用的'音乐学家'和'音乐学'，是 Adler 在 1919【1885】年提出 Musikwissenschaft 概念的延续"。④

对北美学界缺乏历史概念的状况，Stone 有如此的观察："从 1950 年代至 1980 年代的 30 年期间，【北美】民族音乐学界缺乏历史的视野是明显的。这个缺陷，其中的原因之一来自人类学思维中反对历史的影响。【对他们来说，似乎】'原始'人不拥有历史，主要因为他们没有书写传统；他们的传统是相对固定不变、不断重复的。人类学的研究焦点是民族志的现在；民族音乐学，特别是在美国，也接收了这

① "…even in the 'armchair' period most ethnomusicologists did go into the field or at least recognized the desirability of doing so…But considering economic and political development of the 1970s as well as the increasing availability of recordings and other data not yet subjected to study, it is possible that in the future there will again be more research done with the use of other people's field data."(Nettl 1983)

② Barwick, Linda. "Central Australian Women's Ritual Music: Knowing through Analysis versus Knowing through Performance." *Yearbook for Traditional Music* 22, 1990, pp. 60—79.

③ "I personally regard it as an area belonging in the first instance to musicology…at the center…a center core we may label the 'science of music history'." (Nettl 1983)

④ "The term musicologist and musicology are used in the sense of Musikwissenschaft (Adler 1919) throughout this paper, notwithstanding the separation of music theory from (historical) musicology perpetuated in North American academia which I deplore."(Qureshi, Regula Burchkardt. "Musical Sound and Contextual Input: A Performance Model for Musical Analysis." *Ethnomusicology* 31, 1987, p. 82)

种思维”。[1] Richard Widdess 则说：“【我们】没有理由非要接受人类学的取向是民族音乐学唯一的正确视野……所以【我们面临的】挑战是如何把对历史的关注纳入民族音乐学的研究之中……【比如】Rice 模式中的“历史建构”，是音乐过程中的一个‘构成要素’，与‘社会维护’和‘个人创造和经验’有密切的关系。这种取向鼓励我们寻求对音乐现象历时【历史取向】和共时【人类学取向】的双向理解。民族音乐学的历史研究因此可以提供连接学科基于人为因素而划分的‘民族音乐学’【人类学取向的民族音乐学】与‘音乐学’【音乐学取向的民族音乐学】分界的桥梁。这是一个两个阵营都希望看到的发展。虽然这是很艰难的挑战，但如果我们能成功建成这个桥梁，历史取向的民族音乐学将在重新一体化的世界音乐学中扮演一个重要的角色”。[2]

对“音乐学”中历史音乐学和民族音乐学的互辅，美国民族音乐学家 Kay Kaufman Shelemay 表示：“在民族音乐学对音乐与其演习的解译之中，历史音乐学对指定地理范围内错综复杂的多元历史年代的过去，以及对音乐的声响及其概念乐理的深入研究【和成果】，似乎是我们【民族音乐学界】一向不愿意承认的、但却恰恰是对学科具【发展】潜力的方面。潜在于此的坚信是，一个包含音乐和文化兼容

---

① “The dearth of historical perspective in ethnomusicology from the 1950s to the late 1980s-a period of some thirty years-is notable. This lack of historical studies in ethnomusicology was influenced, in part, by a vein of antihistorical feeling that ran through anthropology. ‘Primitive’ people didn’t posses history, in large part because they didn’t have written sources. Instead they were assumed to possess fairly fixed *traditions*, practices that were replicated nearly unchanged again and again. The focus of study for anthropology was the ethnographic present; and ethnomusicology, particularly in the United States, adopted this approach during its early years.” (Stone, Ruth M. *Theory for Ethnomusicology*. New Jersey: Pearson Prentice Hall, 2008, p. 181)

② “But there is no reason to assume that the anthropological perspective is the only valid one in ethnomusicology…The challenge is…to integrate historical enquiry into the overall scheme of ethnomusicological studies…Rice’s “re-modeling”: ‘historical construction’ is seen as one of the ‘formative processes’ that brings music into being, and as organically related to ‘social maintenance’ and ‘individual creation and experience’… This approach… encourages us to seek a diachronic as well as a synchronic, a historical as well as a social understanding of musical phenomena… Historical ethnomusicology thus offers to bridge the conventionally accepted artificial boundary between ‘ethnomusicology’ and ‘musicology’, a development desired by many in both camps…This is a severe challenge; but if it is met, we may hope to see historical ethnomusicology develop an important role within a re-united global musicology.” (Widdess, Richard. “Historical Ethnomusicology.” In *Ethnomusicology: An Introduction*, edited by Helen Myers, New York: W. W. Norton, 1992, pp. 228—229)

的宽厚的音乐学术研究，是可行也是理想的。"[①]在 Shelemay 的另一篇文章中，她进一步提出"历史音乐学"、"民族音乐学"、"人类学"三者之间的桥梁(bridging)。[②]她认为"民族音乐学"在"音乐民族志"方面的经验，是沟通"历史音乐学"(对历史过去的研究)和"人类学"(人的生活经验)的桥梁。她提出，北美民族音乐学学者一向以来自由地借鉴人类学的建树，他们花了 20 世纪后半世纪的大部分时间，企图按照人类学的形象塑造自己的学科。但是学科的研究所运用的人类学的诸多理论思潮，如结构学、符号学、认知学等，其实都未能给予民族音乐学突破人类学框架的、对音乐研究的新理论。[③] Shelemay 认为，与历史音乐学和人类学比较，民族音乐学较为成功的一方面是延伸源自民族学/人类学的"音乐民族志"方法，这应该是沟通、协调、和融合三者关系的连接点。

民族音乐学研究中音乐史学的研究与人类学之间的鸿沟基于人类学对群体经验的偏重，使它在对"现时"、"口传"、"他者"的研究之中把焦点置于现在生活中的、而不是过去文字描述中的经验。[④] 受此影响，北美民族音乐学界对于"音乐中文化"的历史文献资料，一般认为是属于史学范围的研究，没有获得应有的关注。

---

① "Given the experience of ethnomusicology in interpreting music and its practice..., the expertise of historical musicology in mining the past for an understanding of diverse historical years in less geographically extended but highly complex settings, and the finesse with which music theorists plumb the depths of musical sound and concept, it seems that we have more potential within than we have cared to admit. A conviction underlying this... is that a broader musical scholarship, one that does full justice to both the musical and the cultural aspects of its subject, is both possible and desirable." (Shelemay, Kay Kaufman. "Crossing Boundaries in Music and Musical Scholarship: A Perspective from Ethnomusicology." *Musical Quarterly* 80, 1996, p. 22)

② Shelemay, Kay Kaufman. "Toward an Ethnomusicology of the Early Music Movement: Thoughts on Bridging Disciplines and Musical Worlds." *Ethnomusicology* 45/1, 2001, pp. 1—29.

③ "Ethnomusicologists… have drawn freely on anthropology; indeed, they have spent much of the second half of the twentieth century trying to remake their own discipline in its image…. Ethnomusicological research and writing have further interacted closely with a number of different streams of anthropological thought, ranging from structuralism, to symbolic, linguistic, and reflexive anthropology. …none of these efforts has resulted in a new theory that moves beyond its anthropological model…." (Shelemay, Kay Kaufman. "Toward an Ethnomusicology of the Early Music Movement: Thoughts on Bridging Disciplines and Musical Worlds." *Ethnomusicology* 45/1, 2001, p. 2)

④ "Anthropology has been focused on the connections between experience and concepts, action and reflection, thereby privileging the present over the past, and lived experience over textualized accounts… anthropology has built itself by studying "down" and "out," below and beyond the circumference of Western high culture, and including people marginalized by geography as well as hegemony." (Qureshi, Regula Burchkardt. "Music Anthropologies and Music Histories: A Preface and an Agenda." *Journal of the American Musicological Society* 48/3, 1995, p. 333)

Qureshi以“民族音乐学属音乐学”的学科定位立场,视人类学为民族音乐学的“辅助”(conduit),提出在音乐的历史研究之中辅以人类学对文化的研究经验,将历史资料置于该文化经验中,作为调和两者之间鸿沟的构思。(她称之为“historicized anthropology”或“anthropologized history”)①

北美民族音乐学元老之一的George List,在一篇名为《对民族音乐学信众的世俗布道》的文章中,就北美学界的“人类学、音乐学”分裂,以及学界在人类学的引导下,在音乐研究中热衷跟随社科学科思潮而搬演的“结构主义”、“符号学”、“认知学”、“文化认同”、“传播学”、“散居文化”等风尚潮流,②引用了13世纪英国哲学家Roger Bacon③提及的阻扰人们获得真理的四个障碍,以警戒北美民族音乐学学者:(1)盲目跟随、喜新厌旧;(2)受习俗或主流气候的摆布;(3)修养和训练的不足;(4)不懂装懂、弄虚作假。④文章还对北美学界对比较音乐学时期欧洲学者和传统的淡忘和抛弃;学术上的故作玄虚(特别是术语名词的泛滥);重“过程”而轻“音乐”(前者较后者不容易量化)等诸多现象提出了批判。

2008年Stone的《民族音乐学的理论》(Theory for Ethnomusicology)列数了民族音乐学从比较音乐学时期涉及至今的繁多理论,诸如“文化进化论和传播论”(cultural evolutionism and diffusionism),“结构功能主义”(structural-functionalism),“语言学”之“民俗科学”(ethnoscience)、“派生模式”(transformational-generative models),马克思主义理论体系,文学之隐喻研究(literary metaphor),“接受和传播学”(cognition /perception and communication theory),“性别研究”(gender study)之“女权理论”(feminist theory),族群认同(ethnicity and identity),“现象

---

① Qureshi, Regula Burchkardt. “Music Anthropologies and Music Histories: A Preface and an Agenda.” *Journal of the American Musicological Society* 48/3, 1995, p. 331, 334-336, 341.

② “The Society is divided into at least two major creeds, the musicological and the anthropological, and possibly into a third which I might term bi-musicality. In addition, there are numerous cults. Of these I might mention the structuralists, the semioticists, the cognitionists, the symbolic interactionists, and, more recently, the devotees of ethnic identity. Then there are the communicants.” (List, George. “A Secular Sermon for Those of the Ethnomusicological Faith.” *Ethnomusicology* 27/2, 1983, p. 175)

③ Roger Bacon也是天主教方济各会(Franciscan)修士,由于他对于经验论的见解,西方学界认为他是早期欧洲科学方法学的启蒙人之一。

④ “Now there are four chief obstacles, four stumbling blocks to the grasping of truth which hinder any man, no matter how learned, and scarcely allow anyone a clear title to learning, namely: One, submission to fragile or unworthy authority; two, the influence of custom; three, the imperfection of undisciplined senses; and four, concealment of ignorance through ostentation of seeming wisdom.” (*Opus Majus*, Part I, Chapter 1;转引自List, George. “A Secular Sermon for Those of the Ethnomusicological Faith.” *Ethnomusicology* 27/2, 1983, p. 175)

学"(*phenomenology*)等等。[①]就学科借鉴其他人文社科学科的情况，Stone特别提出，尽管这些理论互相牵连，但各有其自己的着重点；比如，结构功能主义关心的是"音乐如何汇集个人结成社会"；接受和传播学着重"人如何接收音乐的"；现象学关注的是"人怎样体验音乐的"；马克思主义者看到的是"唱片工业如何压迫音乐家"；示范结构的研究者问的是"什么是人用来衍生音乐的基本结构单元"；符号学找的是"音乐作为符号的文化含意"；"女权理论"的焦点是"音乐制作过程之中妇女的角色以及男性主流社会中对其的态度"等等。对于这些来自不同学科、不同学派的繁杂理论的借鉴，Stone警戒学界："尽管很多民族音乐学者有同时借用多重理论的【习惯】，但对这些【不同】理论的深层假设【和出发点】的认识以及判断这种多重理论堆积的做法在我们研究中是否适合，是十分重要的"。[②] 略有讽刺的是，学界崇奉和借鉴社科学科的理论方法只是一个单方向的热忱；对方虽然认可音乐具有了解社会文化的潜力，但却甚少参阅民族音乐学的研究成果。[③]同样，Henry Stobart稍带沮丧的说："肯定的，学界中不只是我一个人顾虑到学术知识和影响的单向流动——民族音乐学者广泛的运用人类学的概念和理论，但人类学的主流基本上对民族音乐学的工作持着满不在乎的态度"。[④]

20世纪80年代起，随着时代思潮的变迁，北美的历史音乐学逐渐扩大其研究视野[⑤]；至今，它与民族音乐学，无论在对音乐关注的视野和理论方法的使用上，都已经分歧不大。比如，2005年出版的《音乐学的关键概念》(*Musicology: The Key Concepts*)一书的作者Beard与Gloag所列出和讨论的"历史音乐学"关注，诸如"他者"(alterity)、"文化研究"(cultural studies)、"认同"(identity)与"族群认同"(ethnicity)、"女性主义"(feminism)、"结构形态"(formalism)、"同性音乐学研究"

---

① Stone给以的说明："民俗科学"(ethnoscience)关注的是文化中知识和认知的典型系统("the system of knowledge and cognition typical of a given culture"；"语言学"中的"派生模式"(transformational—generative models)包括Noam Chomsky的"语法结构模式"(structuralist grammar)，为语法组成的规范及其变体组合(set of rules and their new combinations)，"符号学"(semiotics)，"示范结构"(paradigmatic structuralism)，包括Claude Levi—Strauss and Heinrich Schenker的两极相对、表层和深层结构分析。(Stone, Ruth M. *Theory for Ethnomusicology*. New Jersey: Pearson Prentice Hall, 2008.)

② "Given that many ethnomusicologists draw on multiple theories at once, it is important to understand the underlying assumptions of these theories and to determine whether overlapping theoretical approaches in our research is appropriate or not." (Stone, Ruth M. *Theory for Ethnomusicology*. New Jersey: Pearson Prentice Hall, 2008, p. 225)

③ Stone, Ruth M. *Theory for Ethnomusicology*. New Jersey: Pearson Prentice Hall, 2008.

④ "I am surely not alone in my concern about what seems to be a one-way flow of knowledge and influence: ethnomusicologists draw widely on insights and theoretical developments in anthropology, while mainstream anthropology remains largely oblivious to the work of ethnomusicology." (Stone 2008, p. 6)

⑤ 历史音乐学(Historical Musicology)曾于20世纪80年代在北美被称为"新音乐学"(New Musicology)，但此称谓在当今学界已经失去意义。(Beard, David and Gloag, Kenneth. *Musicology: The Key Concepts*. New York: Routledge, 2005.)

(gay musicology)、“性别研究”(gender/sexuality study)、“全球化”(globalization)、“文学之隐喻研究”(literary theory/metaphor)、“马克思主义理论”(Marxism)、“展示学”(performance)、“接受和传播学”(reception)、“符号学”(semiotics)、“结构学”(structuralism)等等,都也在民族音乐学的常用词汇和概念之中。在此,笔者认同 Nettl 的见解:“对学科的最终目标来说,民族音乐学并不与音乐学有别。音乐学也在研究文化中的音乐……如此说来,民族音乐学界定自己为研究‘文化中音乐’的学科是有问题的……因为这是【所有】音乐学的承担”。①

无可置疑,Merriam 于 20 世纪 60 年代提出的“音乐的声音—音乐的行为—音乐的概念”三元理论框架对北美学界 20 世纪 60 至 80 年代间“文化中音乐”的研究起了主导的作用。但是,他的民族音乐学为“音乐学、人类学”并置两分的概念却直接或间接的导致了学科在北美的分裂。到 20 世纪 80 年代,经过近 20 年的实践,学界逐渐觉察到其中的问题。1987 年,美国学者 Timothy Rice 在《重塑民族音乐学》一文中,针对 Merriam 所提出的学科定位、理论和方法做了较为全面的反省:“学界对【Merriam】所谓的‘音乐学的’与‘人类学的’【两分】取向及其粘合存有明显的抗拒……学界除了对学科的方法和学科根源存有不同的意见以外,还对我们在这方面所取得的进展感到悲观,甚至包括那些委身于这个理念的跟随者。……因此,民族音乐学似乎处于一种尴尬的状态,一方面这个旧了的理论模式仍然在继续影响着学界;另一方面,学界又对在它引导下所能够取得的进展感到悲观,并继续公开的抗拒这个人类学取向的模式……”②

在学科的定位上,Rice 在提出对 Merriam 模式修正的意见时,表达了认为学科应该是一体“音乐学”的意愿:“【我的】这个包含了历史的、人类学的、心理和生理

---

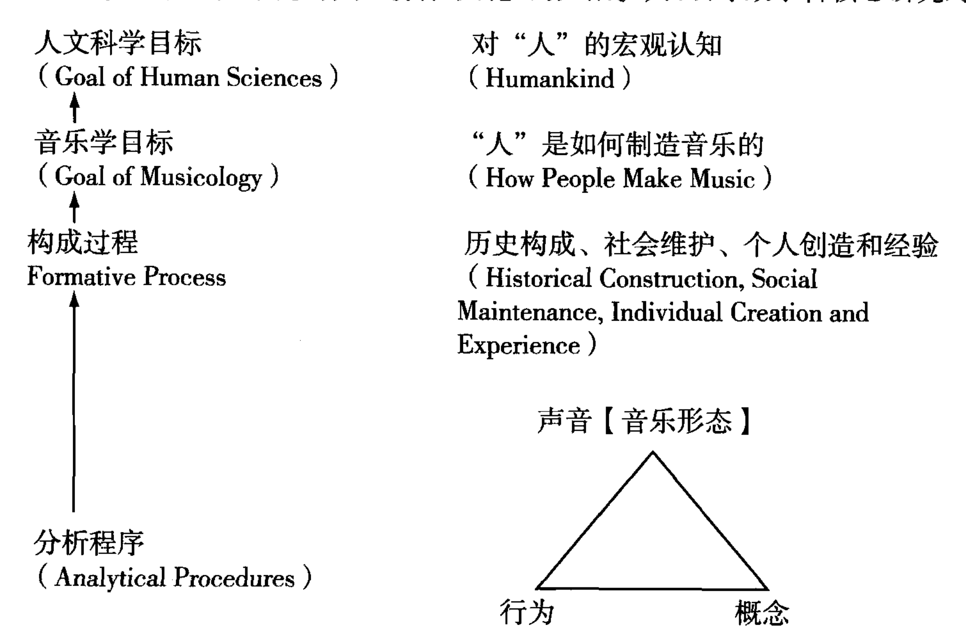
① “…in terms of ultimate goals, ethnomusicology is not easily distinguished from it 【“it”指的是 musicology】. Musicology also claims the study of music in culture…given this character of musicology, it is problematic to define ethnomusicology as the study of music in culture… it is a commitment shared with all of musicology.” (Nettl 1983, p. 6)读者也可以参阅 2003 年出版《音乐的文化研究》(Brandl, Rudolf. “Si tacuisses Greve: Das notwendige Erhalten der Musi -kethnologie.” *Musikforschung* 56, 2003, pp. 166—171. Clayton, Martin, Trevor Herbert and Richard Middleton. *The Cultural Study of Music*. New York: Routledge, 2003.)书中所体现的“音乐与文化的研究是整个音乐学的任务”的较为近期的同类思想。(Martin Clayton、Trevor Herbert、Richard Middleton, *The Cultural Study of Music*, New York: Routledge, 2003.)

② “…there are obvious signs of resistance to the sought-after perfect union between so-called ‘musicological’ and ‘anthropological’ approaches…In addition to this lack of agreement about the methods and disciplinary roots of our field, there is evidence of pessimism about what we have achieved in the way of a union…even by those deeply committed to such a union…Thus ethnomusicology seems to be in a rather odd position. On the one hand, we have an old model which continues to exert a fair bit of influence and to define the core problem for the field. On the other hand, there is pessimism about the extent of out achievements in solving the problem, continued open resistance to anthropological models…” (Rice, Timothy. “Toward the Remodeling of Ethnomusicology.” *Ethnomusicology* 31 (3), 1987, p. 471、478.)

学成分和关注的模式，应该是一个使学科为一体化，而不是分裂的音乐学的模式。这反映了有些民族音乐学者多年来对学科期望的路向”。①

在人类学家 Clifford Geertz 的启发之下，Rice 以 Merriam 的模式作为起点，将他的“音乐—行为—概念”三元框架置于学科对音乐研究的起始层次，为此基础增补了历时和共时、个人和群体兼重的“历史构成、社会维护、个体应用”三个“人是如何制造音乐的”互动因素，用于对“音乐”的“历史构成、社会维护、个体应用”，“行为”的“历史构成、社会维护、个体应用”，以及“概念”的“历史构成、社会维护、个体应用”的三重考虑。其中“历史构成”和“个体应用”是北美学界多年来严重忽略的层面。在方法学上，Rice 提出以“分析程序→构成过程→音乐学目标→人文科学目标”四个渐进的阶段来达到“音乐学”对“人”的“音乐”的学科目标、以及人文社科学科对“人”的最终宏观研究目标。在 Rice 的这个“音乐学”属性的民族音乐学构图中，“比较”是唯一能达到他心目中的对“音乐”和“人”的宏观性认知的途径。②

对北美学科研究中把“音乐”朝着“文化”的无限扩大、以导致学科核心研究对



① “…this model of an ethnomusicology that includes historical, anthropological and psychobiological components and concerns could be a model for a unified, rather than a divided, musicology…. it reflects the direction in which some ethnomusicologists have wanted to move for years. ”(Rice 1987, p. 482)

② 这是北美学界多年来回避“比较”的一股新鲜空气。不过，需要补充的是，Rice 在他的“修正”中所提到的工序——分析描述(description)、解译(interpretation)、解释(explanation)，与 Adler 提倡采用的“归纳法”(或 Merriam 所谓的“科学”方法)没有什么不同，是所有学科普遍采取的阶进步骤。

象(音乐)模糊化的情况,Rice在他的2003年发表的另一篇文章“音乐经验和民族志中的时间、地点、隐喻”中提及,学界的音乐民族志应该撤离向“文化”无边无际的扩散,把焦点调整到能回答音乐问题的相关实践和经验,以回答有关音乐的问题——他所谓的“【具】主体中心【指向】的音乐民族志”。(subject-centered musical ethnography)①

受“文化相对论”的影响,北美民族音乐学学界多年来集中于个案的研究,对世界音乐的宏观比较研究裹足不前,②这显然不是取得对“人”是如何制造音乐的完整宏观认知途径。对此缺陷,Nettl早在1970年代已有反省。他指出,尽管北美民族音乐学尊奉人类学的所作所为,但当人类学学界在1950年已重返文化之间比较的时候,③北美民族音乐学到了20世纪70年代却仍然停留在个案堆积的状态,滞后于人类学约20年。④真如Kolinsky所说,“回避对音乐的比较研究使学科失缺了一个取得对音乐宇宙之无限多元认知的机会”⑤。Bohlman则更为直接:“对认为历史是文化认同的一个重要因素的学者们【具“历史”概念的学者】来说,比较是必须的手段。但是,对另外一些人来说,比较成了比较音乐学的大罪……但他们却未能指出比较音乐学的真正罪过”。⑥

1990年,北美《民族音乐学》(*Ethnomusicology*)学刊发表了“民族音乐学学会”(SEM)该届年会之“Seeger纪念讲坛系列”(Seeger Memorial Lecture)的特邀主题发言。讲者是广受国际学界尊仰的非裔民族音乐学家Kwabena Nketia,讲题为“上下文语境策略的探究与系统化”(“Contextual Strategies of Inquiry and Systematization”)。文章精辟的分析了文化上下文的语境在“音乐学”研究中的属性、

---

① Rice, Timothy. “Time, Place, and Metaphor in Musical Experience and Ethnography.” *Ethnomusicology* 47 (2), 2003, p. 152.

② Nettl, Bruno. “Comparison and Comparative Method in Ethnomusicology.” *Anuario Interamericano de Investigacion Musical* 9, 1973, pp. 148—161.

③ 比如,人类学家Oscar Lewis对1950至1954年期间的248篇英、美人类学比较研究论文做了一个调查,总结出学界当时的6个比较重点:(1)宏观法规的探究;(2)文化现象的变异;(3)文化风格的分布;(4)文化历史的重建;(5)对西方理论假设的测检;(6)对非西方(本土)理论假设的测检。(Oscar Lewis 1956: 259—92)就我们看来,这些似乎都十分接近学科比较音乐学时期的研究中对音乐的关注;由此看来,比较音乐学并不是好像北美的一些学科介绍文献中所描绘的远离(人类学所赞同的)“文化”。

④ Nettl, Bruno. “Comparison and Comparative Method in Ethnomusicology.” *Anuario Interamericano de Investigacion Musical* 9, 1973, p. 151.

⑤ 同上,第159页。

⑥ “For some scholars, especially those accepting the priority of history as a means of attributing cultural identity, comparison was a rallying point…. For other scholars, especially those suspicious of relating any cultural activity to Europe, comparison became the primary evil of *vergleichende Musikwissenschaft* …. The real ills of *vergleichende Musikwissenschaft* remain undiagnosed…”(Bohlman, Philip V. “Traditional Music and Cultural Identity: Persistent Paradigm in the History of Ethnomusicology.” *Yearbook for Traditional Music* 20, 1988, p. 36)

功能以及方法，并检讨了北美民族音乐学学界在上下文语境中钻牛角尖的错位现象。Nketia 指出，上下文语境的描述应该只是促进探索音乐意义的工具，而不是学科研究的目的；它的功能应该是增强对音乐作为创造性或审美经验的认识。所以，上下文语境观察和记录的应该是音乐，而不是整个文化。①

Nketia 同时也引述和认同了 Charles Seeger 对学科定位以及音乐与其文化语境的见解："尽管他【Seeger】是 SEM 的四个创建者之一，他对【北美】民族音乐学(或他所称之的'所谓民族音乐学')早期走向的反应是严厉的。虽然他在他人生的最后 30 年间周旋于民族音乐学的圈子内，他仍然毫不犹豫的以比较音乐学的'杂种后代'来形容这个学科【北美的民族音乐学】，因为他深信完整体系化了的音乐学，其领域和取向是应该包含'内在的'【音乐体系本身】和'外在的'【音乐以外的文化语境】两者，以及对两者之间互动关系的系统研究。……【学科】与民族学和人类学的联盟，虽然对某些人来说是合理的，【但 Seeger 认为】过于局限，因为尚有其他同样与音乐学相关的'上下文语境'学科。Seeger 在其他的书写中，对【Merriam 之类】的以音乐为文化来研究的概念抱以讽刺的态度，因为他认为'没有一个相对独立的学科会把自己约束在研究对象的上下文之中，却排斥【或忽略】研究对象的本身'。音乐学的目标必须是'对人类音乐的整体研究，包括音乐本身和音乐与外围关系的研究'。所以，他【Seeger】的'全方位'视野，是一个'从音乐本身的内在，以及音乐的外围'来看待音乐现象的视野。这才是【Seeger 所说的】'完整的系统化了的音乐学'的【对音乐】全方位的研究。我相信，Seeger 的这些见解是为我们所认同的，虽然我们会附加一些自己的解释，正如 Timothy Rice 对现今民族音乐学模式的修正所体现的"。②

---

① Nketia, J. H. Kwabena. "Contextual Strategies of Inquiry and Systematization." *Ethnomusicology* 34/1, 1990, p. 83.

② "Although he was one of the four founders of the Society for Ethnomusicology (Nettl, Bruno. "The IFMC/ICTM and the Development of Ethnomusicology in the United States." *Yearbook for Traditional Music* 20, 1988, p. 22), his reactions *to early trends in ethnomusicology, or as he puts it "so-called ethnomusicology"* was unabashedly critical. Even though in the last three decades of his life he seemed to have circulated more in ethnomusicological circles and meetings than elsewhere, he did not hesitate to describe the field as "the bastard offspring" of comparative musicology (Seeger, Charles. "Introduction: Systematic (Synchronic) and Historical (Diachronic) Orientations in Musicology." In *Studies in Musicology* 1935—1975, Berkeley Los Angeles: University of California Press, 1977, p. 15), for it was his hope that systematic musicology, to which he was deeply committed (Kerman, Joseph. *Contemplating Music: Challenges to Musicology*. Cambridge: Harvard University press, 1985, p. 157), could be expanded in scope and orientation in such a way that it would take care of both the "intrinsic and extrinsic," and so include in its scope the relationship of music to culture and society that ethnomusicologists seem particularly interested in exploring in a systematic manner. … the alliance with ethnology or anthropology… This union which seemed somewhat logical to others was too limiting, since there are other disciplines that are similarly "contextual" to musicology.

(转下页注)

同样,北美音乐学家 Joseph Kerman 对这种对文化上下文的偏执也有如此的批评:"他们通常过于偏重语境的考虑,过少对音乐就是音乐的关注……对艺术的关注应该取得音乐本身与其语境之间的平衡"。①

在寻找音乐的文化含意方面,Qreshi 则认为:"任何音乐,其自身必然有它的结构,有'结构'便意味着它具有某些内在的'语法';'上下文的语境'不能代表,也不能组成一首乐曲,它只是音乐体系的很小一部分。任何音乐体系,无论它怎样的简单,都【已经】含有文化中所给以的音响结构——单元和法规,其中只有某些因素是受'上下文'的含意所操控的。所以,对音乐在演奏中展开的分析,必须考虑音乐的整体系统,不能单凭'上下文'做研究"。②

美国民族音乐学家 Ringer 在《无同则亡:对一个不合时的、却又是应时的音乐学问题的反省》中,在"音乐学"的历史框架中重估了民族音乐学的属性和定位,对北美学界的状况做了较为严厉的批评,表达了对学科需要回归其"音乐学"正轨的声音。Ringer 说,尽管他要说的可能是一个不合潮流的反省(untimely reflections),但站在探究历史真相的角度,他认为是时候(timely)让学界对此做一个重新的评估。文章对欧洲比较音乐学的贡献及其对北美民族音乐学所提供的基础做了肯定,他认为欧洲中心主义确实曾给人类带来苦难,但不能因此而掩盖了比较音

(接上页注)

Elsewhere Seeger reacts in a somewhat sarcastic manner to the idea of studying music "in culture," because in his view "no relatively independent academic discipline can be expected to confine itself to the view of *a thing in a context* to the exclusion of *a view of the thing in itself* " (Seeger, Charles. "Introduction: Systematic (Synchronic) and Historical (Diachronic) Orientations in Musicology." In *Studies in Musicology* 1935—1975, Berkeley Los Angeles: University of California Press, 1977, p. 16). The goal of musicology must be "the study of the total music of man both in itself and in its relationship to what is not itself" (同上,第 108 页). Thus what he was concerned with was a particular kind of holism. He was not against context per se…he suggests that music phenomena may be "viewed in or out of music contexts" and that this operation constitutes part of the "the comprehensive study of systematic musicology" (同上,第 13 页). This and other Seegerian observations, I believe, present views that many of us do not dispute even though we interpret them in our own individual ways, as Timothy Rice's review of current models in ethnomusicology and his own suggestions for remodeling ethnomusicology testify (Rice, Timothy. "Toward the Remodeling of Ethnomusicology." Ethnomusicology 31 (3)). 1987."【斜体为 Nketia 原文中所用】(Nketia, J. H. Kwabena. "Contextual Strategies of Inquiry and Systematization." Ethnomusicology 34/1, 1990, p. 79, 82)

① Kerman, Joseph. *Contemplating Music: Challenges to Musicology*. Cambridge: Harvard University press, 1985, p. 180.

② "Context derived features alone can never account for, let alone program, a piece of music, simply because such features only represent a small part of the total musical system. Every musical system, no matter how simple, consists of a culturally prescribed sound structure - units and rules - with only certain variables governed by contextual meaning. Thus to actually program music in performance, the entire system has to be accounted for analytically. "(Qureshi, Regula Burchkardt. "Musical Sound and Contextual Input: A Performance Model for Musical Analysis." *Ethnomusicology* 31, 1987, pp. 81—82.)

乐学派的价值。对过往北美学界对欧洲比较音乐学的一些攻击，诸如对比较音乐学方法学的批评，以及把所有比较音乐学的研究都戴上"欧洲中心主义"和"扶手椅中的音乐学学者"的帽子等，他一一做了重估和平反，并提出这是一种比受批者的罪过更差的方法学上的极权主义。他认为北美学科的分裂和恶性竞争对学科的发展毫无贡献，人类学取向的民族音乐学研究与其他取向的音乐学研究应是合作互补的关系，是"一个世界"(one world)。文章还对以下几方面北美民族音乐学的状况做了颇有个性的批判：

1. 民族音乐学中的人类学取向是一种"偏执"(bias)；①

2. 对一些人类学"偏执"的学者所自称北美学科之"科学、客观"论调，Ringer认为"客观"是那些受了社会科学洗脑的、急于建立及维护其学科合法性的"学生"的"幻觉"；②

3. "音乐"有别于社会中的其他的群体行为的单元；但是学界中人类学的"偏执"，却使研究过于把焦点放在社会(文化)，藐视了音乐的所有审美层次的价值系统；③

4. 世界各音乐传统之间的"平等"(equality)不应该混淆为"同样"(sameness)。北美学界在批判比较音乐学的比较研究之际，自己过于着重个案研究，这使研究看不到音乐之间相异和共有，因而辜负了音乐学一开始便提出的人文主义命题(humanistic claims)；④

5. 人类学"偏执"的取向与学科其他取向的研究应该是合作互补的关系。因取向的偏执而导致的对立、排除和竞争，不会给予音乐知识和理解的长进，只会带来有表无实的急功近利、自我陶醉和学术的停留不前；⑤

---

① Ringer, Alexander. "One World or None? Untimely Reflections on a Timely Musicological Question." In *Comparative Musicology and Anthropology of Music: Essays on the History of Ethnomusicology*, edited by edited by Bruno Nettl and Philip Bohlman, Chicago: University of Chicago Press, 1991, p. 187.

② 同上，第192页。

③ 同上，第187页。

④ 同上，第188页。

⑤ "The answer obviously lies in cooperation as opposed to the short-rang gains of all-out competition…. Competition rather encourages short cuts at the behest of quick results - the sort of thing that looks good on an academic report or curriculum vitae but does little, if anything, to further the cause of knowledge, let alone understanding. What it does promote is self-delusion and the permanent retention of scholarly blinders." (Ringer, Alexander. "One World or None? Untimely Reflections on a Timely Musicological Question." In *Comparative Musicology and Anthropology of Music: Essays on the History of Ethnomusicology*, edited by edited by Bruno Nettl and Philip Bohlman, Chicago: University of Chicago Press, 1991, p. 196)

6. 如果没有一个真正的对音乐研究的“音乐学”,就算人类学中的精华,充其量也只不过是一个偏狭的套用,企图【以此】取代对历史资料和音乐成品的研究。①

作为本小节的结尾,笔者希望与读者一起回溯 Nettl 在他的 2005 年增补版《民族音乐学:三十一个问题和概念》(*The Study of Ethnomusicology: Thirty-one Issues and Concepts*)的最后一章(第 31 章)。该章的第一小节的标题是“是否应该废除民族音乐学?”Nettl 提及,由于 80 年代北美历史音乐学的“新音乐学”(New Musicology)发展,将历史音乐学的研究带进性别、文化解译等领域,使其与民族音乐学的关系越近密切,而民族音乐学的研究也开始对群体中的个人,音乐的历史等以前忽略的研究有了重思,加上学界近年来对“自家门前”音乐(ethnomusicology at home)研究的开拓,使学科与传统的历史音乐学研究领域融合;有些学者甚至认为民族音乐学一向以来就是一个错乱,现在它已做了该做的事,再也没有发展的前途;也有人提出是否应该废除民族音乐学。Nettl 并没有就这些问题给以确实的答案,他以一段 21 世纪民族音乐学在学术大千世界中可以扮演的角色作为全书总结:“在这学术的山谷里,【民族音乐学这群】猎豹,在狮子般的历史音乐学(还有老虎和狐狸般的人类学、熊般的民俗学、巨象般的科学学科)的【强势】围绕之中生存下来,茁壮成长……这些狮子和其他强者出乎意外的友好,但现在我们这群猎豹可能会有变成狮子的危险,自以为已是山谷之王。这个感觉可能不错,但这将导致咎由自取的危机。我们民族音乐学者需要继续【扮演】猎豹【的角色】,保持理智的敏捷性和学科的灵活性,更多的从人类学、音乐学【历史音乐学】、民俗学、认知学、生物学以及其他新兴学科学习,使我们能继续自称我们的学科指向是寻求对世界全人类生活中音乐的最基本问题的理解”。②

---

① “Without a true musicology of music, even the best of anthropology will remain as hidebound as a *Rezeptionsforschung* attempting to replace the study of historical sources and musical artifacts.” (Ringer 1991, p. 196.)

② “Once the cheetahs of the academic valley surrounded by the lion historical musicologists (and incidentally also by the tigers and foxes of anthropology, the bears of folklore, the elephants of the sciences), we've survived the thrived, made out place…. The lions and the other creatures have been unexpectedly kind, and we cheetahs might be in danger of turning into lions ourselves, acting like kings of the valley. It may be a comforting feeling, but intellectual perils may be lurking…. we in ethnomusicology need to continue being like the cheetahs, maintaining our intellectual swiftness and our disciplinary flexibility, and learning further from anthropology, musicology, folklore, cognitive studies, biology, and other disciplines and fields more recently developed, in order to be able to continue our claim that our field is the one that deals with the issues that are most fundamental for understanding the music in human life, and in the world.” (Nettl, Bruno. *The Study of Ethnomusicology: Thirty-one Issues and Concepts*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 2005, p. 454)

五、民族音乐学在欧洲和其他地区

法国民族音乐学者 Laurent Aubert 的《他者的音乐：民族音乐学在全球化时代的新挑战》一书的《前言》中有美国学者 Anthony Seeger 的一句话："正如世界不同地方的本土音乐有其不同的声音，学科在不同国家也会在研究取向上有不同的侧重点"。① 虽然 20 世纪 50 年代以来学科在北美的发展在国际学界较引人注目，其对国际学界的影响也是显著的，但它不是学科的全部，民族音乐学更不是北美学界的专利。"文化中音乐"的视野，这个看似学科在北美发展的特色，却早已包含在 Adler 的"音乐学"构图之中。欧洲作为民族音乐学的开创地，第二次世界大战并没有中断学科在欧洲的生命力，战前的学术传统和基础于战后在德国和其他欧洲国家很快再度继承和发展。此外，学科的欧美经验，为其他国家和地区的音乐研究提供了参照的基础，其中不少国家的学者将其与本土学术传统融合而拓展了学科的本土化发展。本小节将检视欧洲与其他地区的学界在"文化中音乐"的大同共识之下对人类音乐研究的关注。②

前文论及了学科在北美的取向分裂。尽管如此，学科在北美各个大学研究院的课程设置却是类同的，故对学者训练的模式，无论是在美国或加拿大的各州各省，基本上大同小异。但具有不同历史和政治文化体系的欧洲则并非如此；欧洲各个国家有自己的学科设置和对学者的训练模式。不但是大学有它们各自不同的民族音乐学硕士和博士学位课程，学科的训练也可以在大学以外获得，如档案馆和博物馆。有的大学，如北欧的一些大学，它们不为博士研究生设有正式课程，研究生主要在辅导教师的帮助下进行他们的研究，完成学位。

欧洲学界对"文化中音乐"的研究，虽然因国家/地区的分别而有其不同的着重点，但总体来说有如下的共性：(1)延续 Adler 提出的"音乐学"体制以及"音乐学、比较音乐学"的欧洲传统，视民族音乐学为"音乐学"的一个部分，兼顾对音乐体系本身与文化含意的双重关注，以"音乐学"为核心定位，按需要进行"跨"学科的研究；③(2)较多关注本民族/国家音乐传统的过去、现在和将来，为此动机展开收集整理、分类归档、记谱分析、比较断代、历史建构、保存维护；(3)视对历史传承者(演

---

① Aubert, Laurent. *The Music of The Other: New Challenges for Ethnomusicology in a Global Age*. Translated by Carla Ribeiro. Aldershot: Ashgate Publishing. viii. 2007.

② 欧洲的政治地理文化体系，相对来说要比北美来得多元化，其中大多数国家的学者习惯上用其本国的语言发表他们的研究成果；由于语言的限制，我们参考的资料只能限于英文文献，有一定的局限性。另外，本小节所涉及欧美以外的"其他地区"将主要是亚洲与非洲。因此而造成一些不周，我们表示歉意。

③ 这与北美民族音乐学的发起人之一 Hood 的"把音乐置于其生态环境中研究"的视野是有共性的。Hood 在他学术生涯的后阶段，因为不屑学科在北美偏执人类学取向和在文化语境中钻牛角尖的情形，曾有一段时间抵制参与北美 SEM 的活动，转而选择与欧洲学界合作，因为他觉得在欧洲能找到"志同道合"的同仁。(资料出自：20 世纪 80 年代 Hood 几次探访他两个在北京和巴厘岛的儿子，路经香港时与香港中文大学曹本冶会面时的自白)

奏/演唱者)的个人研究为“文化中音乐”之个人与群体互动的重要关键;(4)在理论方法学上着重实用性和应用性;(5)在学术道德上关注对本国社会、教育的回报。(见 Koudal 1993;Michel 1987; Moisala 1994;Elschek 1966;Czekanowska 1986;Lundberg、Ternhag 2000;Aubert 2007)当然,欧洲学界也有不少对“他者”的研究,其中较多见于英国、法国、德国学者。①

对民族音乐学的定位和研究对象,Aubert 表示:“民族音乐学的定义建立于两个层面。其一,任何音乐体系的本身都是一种语言,对其结构,准则和机制的分析是必须的,以达到对音乐的概括性认识。另一方面,所有音乐都是文化的表达”。②同样的,英国民族音乐学者 Henry Stobart 认为音乐是人类文化的一部分,因它给以人类生存的意义。音乐作为音乐,其本身固有的吸引力已足够值得我们对它进行研究。所以,如同其他学科对它们特定对象的研究,民族音乐学对音乐体系的研究应该是理所当然的。另一方面,音乐也可以是一种检视文化中社会、经济、政治动力的视镜。所以,民族音乐学的取位应该是两者兼顾。③

Margot Lieth Philipp 在她主编的《民族音乐学与历史维度:1986 年 5 月 20～23 日欧洲民族音乐学研讨会上的论文》文集的《前言》中写道:“可能只有大西洋的另一边【北美】会对民族音乐学中历史研究的重要性存有疑惧。将音乐学单就两者各自的历时和共时视野分为‘历史的’和‘人类学的’学科取向是一个肤浅的便利,但实际上是不可行的,因为共时的视野是一个幻觉。任何音乐传统都是不断的在传播、变化和重生的过程之中。现在的传统瞬间是历史过程中过去在现在的延伸。任何忽略对现在和过去关系的研究都是有严重缺陷的。……民族音乐学研究中的历史维度是一统音乐学【各支系】的重要一步,使其为一个以互相关联的多视野角

① 值得注意的是,这些都是在历史上曾经执奉对“他者”殖民主义扩张的国家。

② “... the definition of ethnomusicology rest on this double nature. On the one hand, every musical system is a language in itself, the analysis of whose structures, rules and mechanisms is liable, through the specificity of its object, to illuminate our general understanding of music. On the other hand, ... all music, or the set of what we discern as such, is the product and expression of culture.” (Aubert, Laurent. *The Music of The Other: New Challenges for Ethnomusicology in a Global Age*. Translated by Carla Ribeiro. Aldershot: Ashgate Publishing, 2007, p. 10)

③ “On the one hand, music might be seen to be intrinsically interesting, important, and deserving of study precisely because it is ‘music,’ a widely recognized sphere of cultural activity and discourse which plays a critical role and gives meaning to many people's live s. …does this endeavor need justifying any more than other areas of (scholarly) interest or discourse? On the other hand, music may serve as a powerful lens through which to examine a wide range of social, economic and political dynamics. From this essentially anthropological perspective, music is not significant as ‘music’ per se but because it informs us about social processes. My own sense is that ethnomusicologists contribute to both these discourses in almost equal measure….” (Stobart, Henry, ed. *The New (Ethno)musicologies. Europea: Ethnomusicologies and Modernities*, *No.* 8. Lanham, Maryland: The Scarecrow Press, 2008, p. 6)

度研究不同音乐传统的学科”。①

就北美学界忽略历时性历史研究和音乐形态比较研究的“简单和单向思维”，波兰民族音乐学家 Anna Czakanowska 有此回应：“我们应该用严谨的批判眼光评估当今的一些人类学、语言学以及社会学科的方法学，以使我们不会对前人【欧洲传统】的成就给以过激的否定。尽管这些研究领域中的方法学【在今日】有所变化，比较的概念仍然是有效的。……比较研究不但可以解答传统比较方法中已经涉及的二级因素——诸如旋律、节奏、音调等，而且能关及到音高、音响、音色等重要的，在结构分析中关键性的一级因素”。② 作为一个本土学者，通过她多年对斯拉夫民族音乐的比较研究，Czakanowska 用实例印证了比较方法的必须，认为“比较研究的贡献不但在于重勾‘旧’世界和文化(从历史过去的遗留中解释【音乐的】地理分布和历史分层)，而且也显示了【这些过去】文化、艺术、音乐的结构特征与当代现实、人们和思想的关联”。③

Bohlman 和 Martin Stokes 则在他们主编的《欧洲：民族音乐学与现代》(*Europea: Ethnomusicologies and Modernities*)系列丛书的“序言”中呼吁：“在 20 世纪的下半叶，当民族音乐学在社科学科的民族志方法的影响下对‘他者’的兴趣日益扩充之际，欧洲学者建构的比较法方法却被刻意的抛弃，欧洲作为一个文化中

---

① “Perhaps it is only across the Atlantic that there have ever been serious doubts as to the relevance of history to ethnomusicology. The separation of ‘historical’ and ‘anthropological’ musicology into distinct disciplines, on grounds of their respective diachronic and synchronic perspectives, may appear superficially convenient; but it does not work in practice, for the synchronic perspective is an illusion. Every musical tradition is subject to continuing processes of transmission, change and re-generation, representing in many cases the extension of historical processes that have given the tradition its present shape. Any understanding of the present that ignores its interaction with the past will be seriously incomplete…. Recognition of the historical dimension in ethnomusicology, furthermore, is an important step towards the unity of all musicology, as a discipline in which a diversity of musical traditions may be studied from a variety of interrelated perspectives.” (Philipp, Margot Lieth, ed. *Ethnomusicology and the Historical Dimension: Papers Presented at the European Seminar in Ethnomusicology, London, 20—23 May* 1986. Ludwigsburg: Philipp Verlag, 1989, pp. 1—2)

② 同上，第 25 页。

③ “We shall, however, take a critical look at the present situation in contemporary methodology…【原文注文为 Chiefly in linguistics, anthropology and the social sciences】, in order to prevent us from a radical rejection of the achievements of the past. Despite changes in the methodology of a number of research areas, the general idea of comparison is still valid…A comparative study may…concern not only secondary features accounted for in traditional comparative methods-such as melodic, rhythmic and tonal features-but also primary features-directly measured pitch, time, loudness, timbre-which are of crucial importance for a structural analysis.” (Philipp 1989, p. 25) “Contemporary comparative studies contribute not only to the reconstruction of the vision of the ‘old’ world and culture, i. e., not only to the explanation of its geographical differentiation and historical stratification documented by the remnants and traces of the past, but they also help to reveal the structural properties of the culture, art and music subjected actually to the recent reality and to contemporary people and their thought.” (Philipp 1989, p. 25)

心,被打压到只剩下历史音乐学……。现在是合适的时候,‘欧洲’【Europea】向国际学界提出挑战——将民族音乐学重归欧洲,重新面对【和评估】学科的过去。在‘统一欧盟’【European Union】的政治文化议程下,‘欧洲’紧张不安、但迫切的坚持,在反省【我们】激烈、惨痛、破裂的过去及其带来的、至今仍延续着的反响的同时,面对欧洲一体化的新挑战和机缘”。① (见系列丛书之八,《新的(民族)音乐学》(*The New (Ethno) musicologies* 2008)对此呼吁,该系列丛书之第八卷②的主编 Henry Stobart 回应道:“自从 1950 年代以来,对学科发展的探讨基本上是以北美为中心的……本书反映的是欧洲学者的视野(特别是英国)与经验”。③

前文已经提及,民族音乐学与历史音乐学之间差距的靠拢,使得一些原来用于划分两者的标记不再合用。北美学界对学科融合一统的愿望,也见于欧洲学界的书写之中。英国音乐学家 Nicholas Cook 在一篇《我们都是(民族)音乐学家》(We Are All (Ethno)musicologists Now)的文章中认为,两个学科的共同点,最明显和具发展潜力的是在于音乐的意义和音乐的展演这两方面。民族音乐学与历史音乐学在各自的学科发展过程之中已经分别对音乐意义的研究有了类同的觉悟和立场。对音乐的展演,历史音乐学则仍然需要借鉴音乐民族志的一些方法。但是,刻意地将民族音乐学与历史音乐学划分开来是“既没希望、也是没有意义的”。(as hopeless as it is pointless)④

英国学者 Jonathan Stock 在《民族音乐学的新方向:七个针对学科复新的主

---

① “As the modern discipline of ethnomusicology expanded during the second half of the twentieth century, influenced significantly by ethnographic methods in the social sciences, ethnomusicology's ‘field’ increasingly shifted to the exoticized Other. The comparative methodologies previously generated by Europeanist scholars to study and privilege Western musics were deliberately discarded. Europe as a cultural area was banished to historical musicology…. Europea challenges ethnomusicology to return to Europe and to encounter its disciplinary past afresh, and the present is a timely moment to do so. European unity nervously but insistently asserts itself through the political and cultural agendas of the European Union, causing Europeans to reflect on a bitterly and violently fragmented past and its ongoing repercussions in the present, and to confront new challenges and opportunities for integration….”(2008 系列丛书“序言”,无页码)

② 值得注意的是,该系列丛书的标题以《新的(民族)音乐学》(*The New (Ethno) musicologies*)为名,其中把“民族”(Ethno)置于括号内,突出的是“音乐学”。而以复数出现的“Musicologies”,有一个具多元内容“音乐学”的含意。

③ “Since the 1950s, discussion about disciplinary developments in ethnomusicology has largely centered on the North American context. Although this book engages with these debates…, it reflects for the most part the perspectives of European (especially British) scholars and the experience of working within European institutional contexts.” (Stobart, Henry, ed. *The New (Ethno) musicologies. Europea: Ethnomusicologies and Modernities*, *No.* 8. Lanham, Maryland: The Scarecrow Press, 2008, pp. 1—2)

④ Cook, Nicholas. “We Are All (Ethno)musicologists Now.” In *The New (Ethno) musicologies. Europea: Ethnomusicologies and Modernities*, *No.* 8, edited by Henry Stobart, Lanham, Maryland: The Scarecrow Press, 2008, pp. 48—70.

题》一文中，勾出了“音乐分析、音乐评论、民族志和传记、历史研究、城市与专业传统研究、自家门前的民族音乐学研究、比较研究”(music analysis; music criticism; ethnography and biography; history; urban and professional traditions; ethnomusicology at home; comparison)七个方面的研究。虽然这实质上是一份对民族音乐学研究现状的概纲，并非具有什么“新”意，而且其中不少都同时已也是历史音乐学在关注着的研究课题，但是我们可以在此中看到当代“民族音乐学”与“历史音乐学”之间的共性。[①]

较有意思的倒是英国民族音乐学者 Laudan Nooshin 在《民族音乐学、他者、学科定位；或我们需要“民族－”吗？我们需要“－学”吗？》(Ethnomusicology, Alterity, and Disciplinary Identity; or Do We Still Need an *Ethno*-? "Do We Still Need an-*ology*?")一文中提出的：“或许我们现在是时候从某某‘学’的捆绑中解脱出来……我们需要对什么是一个全方位的、能包含所有对音乐研究的学科做一个彻底的重新思考，抛弃陈旧的‘学’，从一个等层的研究领域开始；比如，称之为对音乐的研究？”[②]

其他地区的民族音乐学发展相对较迟于欧美，但一般情形类似大部分欧洲国家：一是较多的是本国学者对他们本民族/国家音乐的研究；二是本土学者所关注的重点为本民族/国家的音乐传统的过去、现在和将来，以收集整理、分类归档、记谱分析、比较断代、历史建构、保存维护为首要目的；三是在理论方法学上寻求实用性和应用性；四是关注学术研究对自己社会文化的回报。比如，对非洲音乐的研究，Nketia 认为“非洲音乐学的首要研究当是记录、备档、分类、保护、推广”。[③]

近年来，一个在欧洲、以及欧美以外地区受到学界关注的话题是民族音乐学的本土化。2007 年在维也纳召开的第 39 届 ICTM 国际会议就设有多个专题讨论组讨论这个问题。众所周知，学科源起于西方，它的服务对象是为满足西方对“他者”

---

① Stock, Jonathan P. "New Directions in Ethnomusicology: Seven Themes toward Disciplinary Renewal." In *The New (Ethno)musicologies. Europea: Ethnomusicologies and Modernities*, No. 8, edited by Henry Stobart, Lanham, Maryland: The Scarecrow Press, 2008, pp. 188—206.

② "…maybe it's time to disentangle ourselves from the-ology web…we need a radical rethinking of what a more holistic field, bringing together all areas of music study, might be called; to abandon the rather archaic-ology and start with a level playing field: music studies, maybe?" (Nooshin, Laudan. "Ethnomusicology, Alterity, and Disciplinary Identity; or Do We Still Need an *Ethno*-? Do We Still Need an -*ology*?" In *The New (Ethno)musicologies. Europea: Ethnomusicologies and Modernities*, No. 8, edited by Henry Stobart, Lanham, Maryland: The Scarecrow Press, 2008, p. 74)这似乎与 Adler 对“音乐学”学科称谓的 "Musikwissenschaft"德文原意类同。

③ Nketia, J. H. Kwabena. "African Music and Western Praxis: A Review of Western Perspectives on African Musicology." *Canadian Journal of African Studies / Revue Canadienne des Études Africaines* 20/1, 1986, p. 53.

的求知而设。学科发展至今，理应是一个国际学界共享的学科。但是，实际的情况是否如此？北美学科的强势及其向国际学界的扩展（无论是有意识或无意识的），不但使欧洲的学界、也使其他地区的学者对它的全球普遍权威及可能因此而出现的“文化霸权主义”提出质疑：谁的民族音乐学？西方学界在对“他者”音乐文化的研究之中所提倡的“文化相对论”、“局内—局外”的平衡和融合等视野，在面对本土学术传统中的“他者”之时却往往呈现双重标准，有些西方学者似乎认为只有他们所认可的学术标准以及价值观才是学术研究。有的甚至在“他者”之地获得教导，学到了一些有关“他者”的知识之后，就自认是“他者”文化的代言者，只有他们才懂得真经，反过来用一些所谓的学科理论教条框框，对曾是他们老师的“他者”指手画脚。Nettl 曾经引述他的波斯音乐老师对他说的一席话，切题地回应了那些具双重标准、自以为是的“学者”：“我的波斯音乐老师对我说：‘无论你们【西方学者】怎样学，你终归不会真正明白波斯音乐中的某些只有我们才能理解的东西’。”[①]

Nketia 在《非洲音乐与西方惯例：对西方视角中的非洲音乐学》(1986)一文中回顾西方学界对非洲音乐研究的历史时说：“如果西方学者在方法学上的西方自我中心能有所收敛，他们或许能在建构一个真正以非洲为中心的非洲音乐学跨出更大的一步。比如 Merriam，虽然他在非洲音乐的研究上贡献良多，但他的写作似乎只是专门面对西方读者的……不少论点站在西方的视野和角度……显示了他思想概念中的欧洲【西方】中心主义。”[②]连 Merriam 也曾在 1956 年对非洲本土学者说过如此霸道的话：“学术标准已经在西方社会建立，不管怎样，当非洲学者企图踏入学术领域的时候，他们就要接受这些标准的审核”。[③]

法国学者 Aubert 明智的提醒那些研究“他者”的民族音乐学同仁们：“西方为了对【他者】音乐的询问而发明了民族音乐学，但是另一方面，却是【他者】的文明造成了这些研究者所依赖的音乐以及给予他们对这些音乐的理解。他们【西方学者】却用与他者不同的语言、逻辑思维和表达来解译属于‘他者’的，但只是他们【西方

---

① Nettl, Bruno. “Comparison and Comparative Method in Ethnomusicology.” *Anuario Interamericano de Investigacion Musical* 9, 1973, p. 149.

② “Western scholars could make even greater strides towards the development of perspectives on African musicology that are truly Africa-centered if the vestiges of eurocentricism in methodology and orientation (inherited from the colonial era in which scholarship was the exclusive concern of the West while other peoples and cultures merely provided field laboratories) were curtailed. For instance, the writings of Merriam, a scholar who has done much for the study of African music.... His essays…contain quite a number of statements or observations based on the West as a frame of reference. The number of collocations with the descriptive term “Western” and Westerners reflect the eurocentricism of his approach to the exploration of conceptual fields.” (Nketia 1986, pp. 43—44)

③ “Scholarly standards have been established in the Western world, and whether we like it or not, African writers are going to be judged by those standards when they venture into a scholarly field.” (Merriam 1956, p. 291)

学者】自以为的‘真像’。【无怪】澳大利亚土著居民要向外来的研究者宣布他们的参与协商权,【并要求】建立一个用于所有对土著文化的研究都需要有土著代表参与的‘协议’。这表示了被观察者【他者】对观察者的不自在【不信任】”。[①]

在亚洲,如中国、韩国、日本、印度等有较长书写历史传统的国家,本土学者对自身音乐文化研究大致都呈现双轨的发展:一是历史较长的本土学术传统,如对音乐历史的研究(包括出土文物、历史文献、古谱等方面);二是在20世纪70年代前后从西方引进的“民族音乐学”[②];其中有些国家,如韩国、日本和印度,这一学科“本土化”的过程已经启动、且已成功的与本土的学术传统融合,使其成为更合用于本土“国情”的“音乐学”研究。在中国,尽管目前我们的学界似乎仍然滞留在“本土”与“外来”的对峙阶段,离开一个一体多元的本土音乐学尚有一定的距离,但我们也看到,无论是思想观念、研究方法,还是研究的课题范围等方面,“民族音乐学”与“民族音乐形态学”、“传统音乐研究”、“乐种学”、“音乐史”、“音乐考古学”等对中国传统音乐的研究已有了相当多的相互渗透、吸收和融合,这种交融推动了音乐学领域内的学术发展,推进了研究的深度和广度。

当世界各地的民族音乐学学术阵容日益增强之时,本土学者对他们在国际学界话语权的诉求更为理所当然。西方或本土学者,谁更有权和权威拥有对“他者”文化的话语权?或许,更重要的问题是:为什么要讲?谁在讲?讲的是什么?对谁讲?讲的对谁有用?

---

① “if the West invented ethnomusicology in order to answer some of its queries on musicality, it is, on the other hand, other civilizations that produce most of the music on which researchers lean and that beyond doubt retain the key to understanding these genres. Does the ethnomusicologist have to neglect assumptions and personal intuitions in order to try to restore *only* the truth of the other? And, do those who take up such a stance consider thenceforth that they aim to translate this truth in a language that is not the language of the other being studied, that does not correspond to its logic or ways of expression? The attitude of certain representatives from the Australian Aboriginal milieu is to proclaim their right to consultation, and request in that a ‘research protocol is established unanimously between researchers working in the field and their own representatives; this is a sign of the uneasiness felt by some of the ‘observed’ facing their observers.” (Aubert, Laurent. *The Music of The Other: New Challenges for Ethnomusicology in a Global Age*. Translated by Carla Ribeiro. Aldershot: Ashgate Publishing, 2007, p. 12)

② 尽管日本和中国较早已受欧洲比较音乐学的启发和熏陶,但其学术与国际学界的接轨,乃是20世纪70、80年代之后起步的。见 Lee, Byong Won. “The Current State of Research on Korean Music.” *Yearbook for Traditional Music* 32, 2000, pp. 143—149; Qureshi, Regula Burchkardt. “Whose Music? Sources and Contexts in Indic Musicology.” In *Comparative Musicology and Anthropology of Music: Essays on the History of Ethnomusicology*, edited by Bruno Nettl and Philip Bohlman, Chicago: University of Chicago Press, 1991, pp. 152—168. 萧梅、韩锺恩:《音乐文化人类学》,广西科技出版社,1993。

三、民族音乐学在中国视野中的一个阐释

本文起始时已说,人文和社科领域内对“人”,或对人类文化宏观认知的探求,其本质是企图解析人类建造文化过程中的“思想”和“行为”、以及“思想～行为”两者之间的互动关系。不同学科或学者在各自的研究领域,对文化中不同属性的研究对象,虽然在研究指向和理论方法上有不同的侧重点,但都出自同一假设:视“思想”为“行为”的深层动力或核心内涵,认为由于行为的可观性,研究者可以通过实地考察对被研究者的行为进行观察和记录,进而分析、描述、解释或理解行为所显示的思想内涵。这,早已是人文和社科学术研究的“一般常识”,也是研究人类“文化中音乐”之“思想～行为”的学科“民族音乐学”(Ethnomusicology)的理论和方法之根本。对于学界日益繁复的理论和方法学表象,我们不妨返璞归真,繁中取精,从“思想～行为”的根本之中认识和阐释民族音乐学和寻找我们的路向。

一、“文化中音乐”的“思想～行为”

Nketia曾给民族音乐学一个较为扼要精辟的定义:“这是一个结合音乐本体结构和音乐上下文语境为方法手段的、对音乐的学术研究。这些手段可以有不同的应变运用于不同的音乐,包括西方艺术音乐”。①

民族音乐学(Ethnomusicology)是“音乐学”(Musicology)属性的学科,其前身是比较音乐学(Comparative Musicology)。与其他研究人类文化的人文社科学科的主要区别是,“音乐学”的研究对象是音乐——“文化中音乐”(或“文化中的音乐”),以寻求对“人”的音乐的认知为其宏观目标。民族音乐学对“文化中音乐”的关注,环绕着“音乐是什么”的基本主题,探索“什么是‘人’的音乐”(What is Man's music)和“人是怎样制造和接收音乐的”(How Man makes and receives music)②。也就是说,学科对“文化中音乐”的研究,其起点和终点在于“音乐”。

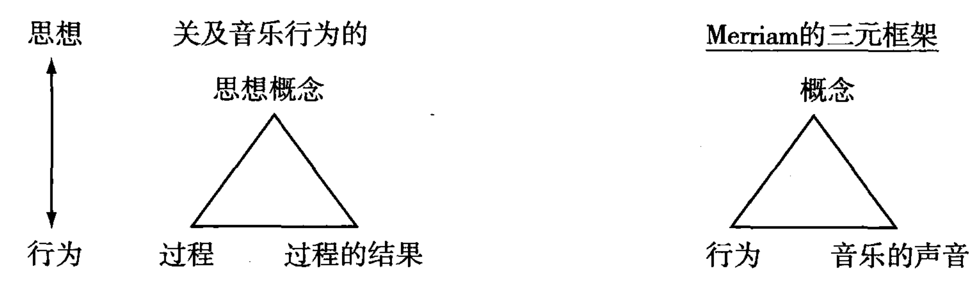
“思想～行为”作为“文化中音乐”思维的皈依,我们视“音乐”之“行为”为一个

---

① “My personal view of ethnomusicology is simply that of *a discipline which combines formal and contextual techniques in the scholarly study of music.* Such techniques can be applied in different adaptations to a wide variety of music, including Western art music。”(Nketia, J. H. Kwabena. “Contextual Strategies of Inquiry and Systematization.” *Ethnomusicology* 34/1,1990,p. 93)

② Nettl从另一个角度提出过类同的关注:“(1)什么因素使不同的文化有不同的音乐,和对音乐的不同态度? 什么是一个文化中主要音乐风格的决定因素? (What is that causes different cultures to have differently sounding music, and different attitudes toward music? What, then, determines a culture's principal musical style?)(2)人是如何运用他们的音乐的? 音乐对他们起到了什么作用? (What do the world's peoples use music for? What does music do for them?)(3)世界的各种音乐是如何传播、维持和变迁的?”(How do the world's musics transmit themselves, maintaining continuity and also engaging in change?)(Nettl, Bruno. *The Study of Ethnomusicology: Thirty—one Issues and Concepts*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press,2005,p. 452)

二元层面的结合；即是将“行为”分解为“过程”(音乐的社会化过程)和“产品”(音乐，过程的结果)两个关联一体的行为互动，视“思想”为行为过程和产品的深层动力或核心内涵，它们之间的互动关系，便是理解音乐在其文化生态环境中意义的关键，是“文化中音乐”的根本。如此，这个“思想～行为”的二合一思维，在音乐研究中便自然的衍生为一个三合一框架——无论是把口号叫成“在文化中研究音乐/音乐当作文化研究”或是“把音乐放在其文化环境中来研究”，“文化中音乐”的研究都走不出这个如来佛的手掌。再次回顾 Merriam 的“概念、认知－音乐行为－音乐本体”框架，其与“思想～行为”的渊源关系即时变得清晰，与其说这是当时 Merriam 的“创新”思维，不如更确切的视为“思想～行为”作为“文化中音乐”思维的必然延伸。



音乐的社会化过程　　过程达成的产品—音乐

“音乐”的“过程”和“产品”，其“思想～行为”者是“人”——由“个人”与“群体”组成的“人”。受人类学的影响，北美民族音乐学长时期以来把视角置于“文化”中的群体，对于在社会群体中的个人较为忽略。笔者认为，“文化中音乐”必须以“个人—群体”的双轨关注来了解“人”的音乐“思想～行为”。正如法国民族音乐学家 Aubert 所说：“显然，除了我们称为天才的那个属个人而不是群体的天赋能力以外，音乐是从文化中获得的……如果音乐是文化的表达，那么它必然也是在社会以及社会中的个人的表达。这里，个人扮演着十分重要的角色……个人以他的主观和才能，【在社会文化中】留下痕迹。同样的，【文化】环境影响着个人，但他可以更改、选择或忽视【文化】中的约定和规则”。① 对文化中的“个人”音乐伟人和他们的

① “... it is obvious that music... always follows cultural acquisition. The only innate faculty in this domain is perhaps the vague notion of so－called talent or musical gift, which is an individual and non－collective predisposition. ”(Aubert, Laurent. *The Music of The Other: New Challenges for Ethnomusicology in a Global Age*. Translated by Carla Ribeiro. Aldershot: Ashgate Publishing, 2007, p. 7) “... if music is the expression of culture, it is also necessarily the expression of society and the individual within it, and that here the individual plays a major part. ... the individual imprints the mark of his or her own subjectivity, feeding in the element of personal talent. In the same way, context acts on the individual, with the individual modifying its content, and choosing whether or not to respect its conventions and rules in practice. ” (Aubert 2007, p. 10)

非凡的创作“灵感”,Nettl 有如此的反省:“我们对天才和灵感知道得很少 ……不少文化都共存有音乐天才的概念。……音乐的创作是学术界尚未解决的问题。民族音乐学学者曾有一段时期界定他们所谓的‘传统’社会是没有音乐伟人的,显然,他们是错的”。① 在另一篇文章中,Neetl 说,“从西方文化体制的局内人角度,当我听到莫扎特的作品时,我【不得不】认为【世界上】真的就只有这么一个作曲家(【伟人】)”。②

所以,对“文化中音乐”的研究,研究者可以在音乐的“产品—社会化过程”以及“个人—群体”这两重两极变量的连续线上,就具体对象与文化上下文语境之间的不同“远—近”关系,选取合适的切入点,或是取“近”音乐为产品切入,从形态结构和风格的分析扩散至相关“过程”因素的考虑,或是从较“近”音乐的社会化过程起始,追踪该过程的“产品”结果。显然,音乐的“社会化过程”所涉及的层面可以颇为广泛,其中包括所有关及个人和群体的、历时和共时的、同一地域和跨地域的有关音乐创造/制作以及音乐接受的过程;因此在研究中肯定会需要跨越“音乐学”以外的其他人文社科学科的领域和专长,借鉴一些其他学科的相关概念、理论、方法或经验作为辅助。但是,辅助性的借鉴,不能使其喧宾夺主,失去学科的“音乐学”定位。特别需要提及的是,我们的学科定位与 Adler 思维中的以“音乐学”为核心、其他相关学科为辅助的学科定位立体认知的精神是一致的。③对其他学科理论和方法学的借鉴,分清“主、宾”的关系是维持和维护学科认同的要素。在把握对学科定位立体认知的前提下,学科在研究中可能出现的“音乐学研究中的人类学视野”、“音乐学研究中的社会学视野”、“音乐学研究中的语言学视野”、“音乐学研究中的心理学视野”等等取向就都能顺理成章。我们必须头脑清醒,牢记几条简单的道理:(1)其他学科的理论方法,源自各学科为它自己特定研究对象而设(或源自对该对象的研究经验),有其自定的针对性;(2)某些理论方法,尽管十分适合于该学科

① “…little about the concept of genius and the aspect of musical creation we're calling ‘inspiration’ is well understood…. There certainly are many cultures that share the concept of musical genius in one way or another…. There was a time when ethnomusicologists characterized the so—called traditional societies as having no musical culture heroes, but obviously they were wrong.” (Nettl, Bruno. *The Study of Ethnomusicology: Thirty—one Issues and Concepts*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 2005, pp. 40—41)

② “… musical concepts and values can in the end be illuminated through the study of cultural values. Speaking however in my other role, as the native informant of this study, I have to say that when I hear Mozart's works, I am inclined to think that there is really only one composer.” (Nettl, Bruno. “Mozart and the Ethnomusicological Study of Western Culture (An Essay in Four Movements).” *Yearbook for Traditional Music* 21, 1989, p. 15)

③ 需要澄清的是,我们以现今的视角重温 Adler 的“音乐学”的思维精神,是对学科的“寻根”,而不是回置原地的“时光倒流”。

对其本身特定文化对象的研究，但不一定必然具跨学科普遍运用性的功能，特别是对我们学科所需要解决的“音乐”问题；(3)同一学科中的各种理论，是不同时期、学派、侧重点的思维产物，互相之间未必融洽，不少是矛盾对立的，我们不能不究其实质而随意多源混杂的借用于音乐学的研究之中。

“音乐为产品和社会化过程”这一概念无可置疑的是国际学界所普遍认同的，无论是在 Adler 的“音乐学”构图，比较音乐学的研究，或是之后 Merriam 的三元理论框架思维，Rice 的“历史构成、社会维护、个体应用”以及时空中的音乐变迁(Rice 所谓的“时间、地点”、隐喻”)，都以此为蓝本。但是，从学科在西方学界的历史演变过程中(特别是在北美)，我们看到的却是他们对过程和产品的两分，以及重过程、轻产品取向的失调。尽管“音乐体系”是 Merriam 三维模式中的研究要素之一，但在北美学界的“文化中音乐”研究之中，人类学取向的学者却把音乐研究的范畴向着音乐等同文化的方向作无限的扩大，甚至将音乐与文化并置，取“过程语境”为研究焦点，在理论方法学上平面地纳入其他学科的理论概念而笼统称之为“跨学科”、“全方位”，导致学科研究对象的模糊和混绕，学科音乐学属性的淡化、甚至扭曲，由此而起的诸多问题已在北美学界暴露以及引起担忧和反省。这种纠缠不清的困境不是我们所要追随的。[①]

如果民族音乐学是一个与其他人文社科不同的学科，它对“文化中音乐”的关注，必须一是要坚守学科的“音乐学”属性认同和承担，把学科的特定研究对象定位于“音乐”，由此鉴别与其他人文、社科的不同学科身份。二是视“音乐”为音乐“产品”及其“社会化过程”的两个互相关联层面的一体；而音乐“产品”及“社会化过程”的“思想～行为”者，是“个人～群体”组成的“人”。所以，我们以音乐的“产品～社会化过程”和“个人～群体”为一体化音乐概念中的两组两极(而不是两分)渐进变量连续线的视野，展开对“文化中音乐”的研究。由此，我们希望避免西方学界曾有或仍然存在的一些偏颇。三是在理论和方法学上，就“音乐学”的属性和“音乐”为研究对象，在音乐的“产品～过程”和“思想～行为”者的“个人～群体”连续线上选取切入点，以“音乐学”为学科核心，按需要适当的借鉴其他人文、社科的理论和方法，解决学科对其研究对象(“音乐”)所提出的问题。四是，音乐作为一个存在于感官和心理中的文化现象，在试图获得对音乐接受者经验认知的同时，我们应该谦虚地接受“说”音乐的难度。我们应该有如此的自知之明：无论我们自以为能多好的“说”音乐(即 Charles Seeger 所谓的“语言描述的时空”)，我们的所说，充其量只是“一般的时空”中音乐“真相”的一面而已；对音乐的“真相”与我们所“说”的音乐，两者之间的鸿沟以及音乐时间“真相”

---

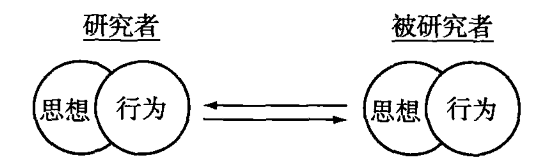
① 在此，我们应该切记 Nketia 恩克蒂亚的警戒：如果我们不能把焦点重新调整回到音乐，在体系和上下文语境的分析研究中(contextual analysis)清楚的界定什么是直接与音乐有关的，民族音乐学和人类学之间的分野将会被模糊化【和纠缠不清】。(Nketia 1990)

的多面性和不能全知性，我们要知道谦逊和好自为之。

二、"思想～行为"中的"研究者～被研究者"

学科对"文化中音乐"的研究，其行为的要素之一是研究者与被研究者之间的关系。这是一个双向互动的关系。研究者的自身学术背景以及与此关联的研究视野和理论取向，势必影响到他对音乐事象的解译。所以，研究者与研究对象之间的关系是两者"思想～行为"的双向互动。研究者与被研究者，两者之间的地位和关系，前者主动，后者被动，处不平等状态，两者各自的"思想～行为"更不见得相吻合，研究者如何能够真实地解析、解释和理解被研究者的"思想～行为"，及使此认知对被研究者有所意义，不但是民族音乐学，也是所有社会人文学科所面对的挑战。

研究者与被研究者两者之间"思想～行为"的"局外观"和"局内观"差距一直是学科需要面对的首要问题。如何取得局内～局外的平衡，以拉近研究者与被研究者之间的差距，使研究者在"近经验～远经验"之中得到某个程度的"近经验"体会，①成了民族音乐学在实地考察，记谱分析和文化含意的解译等方面的关键。如果说实地考察和记谱分析是手段，对文化含意的解译是目的，那么研究者与被研究者"思想～行为"的差距，不仅是在手段执行之时必须面对的困难，也是解译文化含意时需要克服的障碍。



对如何缩短研究者与被研究者（或局外与局内）之间的距离，人类学的实地考察经验和方法是西方民族音乐学的仿效典范。但是，无论这些西方的理论方法有多繁玄，它们都源自一般人生经验的延伸——即中国人称为的"人际关系"之"处世之道"，是人在社会中生存互动的一般经验常识。中国人在日常生活中讲究人和人之间（"我"和"他"）的交往相处（人际关系）。关系的融洽程度，其关键在于能否掌握"处世之道"。众所周知，中国文化中掌握"处世之道"的要则是"知己知彼"、"平等互让"以及"互敬互惠"。知己知彼的方法是通过直接或间接的"听其言，观其行"，知悉对方的喜恶和性格，并要能站在对方的角度去看问题；在建立和维持相互关系时平等互让和互敬互惠，是拉近双方的距离和巩固双方关系的关键。这是中国文化中固有的"方法学"。尽管西方学界就所谓的"参与观察"方法有大量的书写，但恐怕都超越不出中国文化"处世之道"其中的精髓。

---

① 见 Margaret Katomi 在她研究之中运用的近局内者的经验—远局内者的经验讨论。（Kartomi, Margaret Joy. "Problems of the Intercultural Reception and Methods of Describing and Analysing Musical Rhythm." In *Tradition and Its Future in Music: Report of SIMS* 1990 *Osaka*, edited by Tokumaro Yosihiko, Tokyo: Mita Press, 1990, p. 532）

Nettl在他的《莫扎特与西方文化的民族音乐学研究(一篇四个乐章的漫笔)》一文中用了不少篇幅描述一些西方(北美)文化中对欧洲古典音乐、音乐家的一些众所周知的价值观,并置其于民族音乐学的视野,试图在这"一般性常识"的背后找出一些"社会文化"的含义和象征;但是,在他做了一番如此的解译后,他承认这些可能只是民族音乐学者的"想当然",对局内人不一定有意义,或者局内人对这些所谓民族音乐学的"文化解译"可能根本不感兴趣。同样,如果我们盲目地崇拜和模仿西方视野中对"他者"的"经验",作为我们的"眼睛"和"耳朵"来解译中国的"文化中音乐",可能不尽合适。

自西方古典音乐传统中提炼出来的理论和方法,之所以适用于对该音乐的研究,是因为它是从自身文化的经验感受中所悟,为自身音乐传统而建。国际学界早在比较音乐学的时期就已经知道,这些为西方古典音乐而设的理论和方法并不能普遍适用于对世界其他音乐传统的研究。同样,民族音乐学由主要研究口传文化的西方学者所建立,学科的侧重点和理论方法,是就他们的背景和对"非我"文化的兴趣、为解决他们对"他者"研究时所遇到的困难而建构,不一定完全吻合和适用于我们本土学者对中国"文化中音乐"之所需。盲目套用西方理论和方法是被动的"传声筒"行为。真如Nketia所建议的"以非洲为中心取向的非洲音乐学"("Africa-centered approach to African musicology")①,我们所期望的是一个"以中国视野为中心的、对中国音乐和中国人有意义的音乐学"。

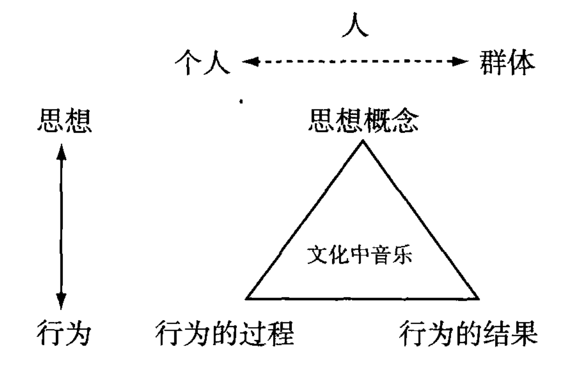
中国人类学学者王铭铭于2008年11月12日在上海音乐学院"中国仪式音乐研究中心"的"大音讲堂"系列内的"人类学与仪式音乐研究"演讲中,以"谁的眼睛?谁的耳朵?"为小节标题探讨了国内人类学界本土定位的失落。这恰好呼应了我们就本土学者对他们自己国家民族"音乐中文化"研究的国际学界话语权的诉求:为什么要讲?谁在讲?讲的是什么?对谁讲?讲的对谁有用?本节就此提供了一些笔者的看法。学科在西方(主要是欧洲和北美)近一百多年历史过程中的曲折途径,为我们提供了启发和引导,学科的本土化不是一朝一日的事业,只有在对学科在西方的情况有了充分了解的基础上,我们才能以本土视野和经验,就中国"文化中音乐"的实际情况,做智慧和悟性的选择、参照或借鉴国际学界以及相关学科的经验,融入我们已有的学术传统(音乐史、考古、传统音乐等方面的研究),拓展符合我们需求的学科。这样,我们理想中的中国"音乐学"对"中国文化中音乐"的研究,将是一个一体多元的汇集和融合——一个一统了的"音乐学"。

---

① Nketia, J. H. Kwabena. "African Music and Western Praxis: A Review of Western Perspectives on African Musicology." *Canadian Journal of African Studies / Revue Canadienne des ? tudes Africaines* 20/1, 1986, p. 54.

音乐学

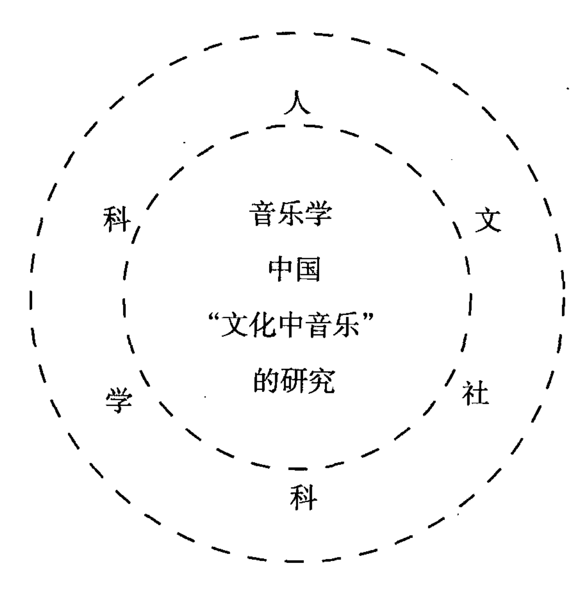
“文化中音乐”的研究



社会化过程 ←--------→ 产品

历史、文化、社会生态环境之中音乐的制造和接收的共时性和历时性过程

音乐体系的本体结构以及法规



（原载《中国音乐学》，2009 年第 2 期）

“民族音乐学”≠“音乐人类学”

杜亚雄

“民族音乐学”和“音乐人类学”被很多音乐学家看成是同一学科的不同称呼，[1]据我所知，它们分别是“ethnomusicology”和“the anthropology of music”两个英文名称的汉译。前者为荷兰学者孔斯特(Jaap Kunst)在1950年首创，后者则由美国学者梅里亚姆(Alan Merriam)在1964年提出。从它们的词义和被提出的文化背景及其生成的环境来看，这两个不同名称所代表的是研究范围相同，但研究角度、研究方法和研究目的有所不同的两个学科，故撰文对这两个学科名称进行辨析。

一

为了说明“民族音乐学”和“音乐人类学”的不同，我们首先从语言学的角度对这两个学科名称作一些分析。因为汉语中的这两个学科名称是直接或间接从英文学科名称翻译过来的，所以先谈英文再讲汉文。

英文中的“ethnomusicology”(民族音乐学)一词由三部分组成“，ethno”(民族)是前缀，“music”(音乐)是“词根”，“ology”(学)是后缀。有学者认为“ethno”和“music”两者之间的关系是“并列关系”[2]，但从构词法来看，前缀是用来修饰词根的，它和词根在语义上不是并列的，而是修饰与被修饰的关系。

在“ethnomusicology”这个词中，“ethno”是修饰词根的前缀，“music”(音乐)

---

① 王耀华、乔建中：《音乐学概论》，高等教育出版社，2005，第250页。

② 汤亚汀：《音乐人类学：历史思潮与方法论》，上海音乐学院出版社，2008，第8页。

才是其主要部分,从英文的词义来看,它是一门采用民族学的方法研究音乐的学问。日本学者把"ethnomusicology"译为"民族音乐学",从日文来看是一个很理想的译法。

"The anthropology of music"(音乐人类学)这个词组由四个单词组成,其中有"anthropology"(人类学)和"music"(音乐)两个实词及"the"和"of"两个虚词。其中"the"是定冠词,"of"是表示所属关系的介词,指明"music"(音乐)是用来修饰"anthropology"(人类学)的,在这四个单词中,"anthropology"(人类学)是词组中的中心词。从英文的词义来看,这个学科虽然是音乐学和人类学的交叉学科,但更偏重人类学方面的研究,是以音乐为手段达到人类学研究目的的一个学科,就像"音乐治疗学"虽然是音乐学和医学的交叉学科,但音乐只是其手段,治疗疾病才是学科的目的一样。有中国学者把"the anthropology of music"这个词组写为"anthropology of music",省去了其中的定冠词。①按照英文语法,这个词不能省,有此定冠词,才能明确学科名称的确切含义。它应当是"从音乐入手研究的那一种人类学",就像"a friend of mine"应当译成"我的一位朋友",而"the friend of mine"则是"我的那一位朋友"一样。

英文的这两个学科名称中,前者用的"ethno"(民族)作修饰"musicology"(音乐学)的前缀,后者用"anthropology"作中心词,已经能够说明它们的差别。为什么前者用"民族学"而后者用"人类学"呢?其实,这两个词所认指的学科也不完全一样。

人类学是从生物和文化的角度对人类进行全面研究的学科,它包括体质人类学和文化人类学两大门类。体质人类学是从生物学的角度对人类进行研究的学科,它研究人类的起源、发展、种族差异、人体与生态的关系及现存灵长类动物的身体和行为。文化人类学又有广义和狭义两种,"广义的文化人类学包括考古学、语言学和民族学,狭义的文化人类学即指民族学。"②从提出"the anthropology of music"(音乐人类学)这一学科名称的美国学者梅里亚姆的著作中,可以看出他所强调的还不只是民族学的、即狭义文化人类学的角度,而是广义文化人类学的角度,所以他才选用了"anthropology"(人类学)而不是"ethnology"(民族学)来修饰"音乐"。他指出:"民族音乐学可从两个方向来研究,人类学和音乐学,最终目标是融合二者。""但看看民族音乐学文献,这个理想尚未达到,因为大多数著述仅研究音乐本身,不提音乐所产生的文化背景。民族音乐学主要专注于乐音和结构,因而强调音乐学因素,而不顾人类学因素。民族音乐学的人类学方面不太发达、不太为

① 汤亚汀:《音乐人类学:历史思潮与方法论》,上海音乐学院出版社,2008,第8页。

② 吴泽霖:《人类学词典》,上海辞书出版社,1991,第31页。

人们所理解。”①

从梅里亚姆的本意来看，他也认为“ethnomusicology”和“the anthropology of music”是有区别的，因为他要更加强调人类学方面，而“民族音乐学”的“人类学方面不太发达”，他才提出了“the anthropology of music”这一学科名称。

根据薛罗军提供的信息，用“民族音乐学”这五个汉字来翻译英文中的“ethnomusicology”，是日本学者山口修先生所为。罗传开先生在20世纪70年代末根据日文文献向我国学术界介绍这一学科时，便用了日文中的这个词组。按照汉语语法，这五个汉字构成一个偏正词组，其中用的虽然都是地地道道的汉字，但它不是汉语和汉文中固有的词组，应当和“共产主义理想”、“社会主义理论”等词组一样，都是汉文从日文中借来的。由于“民族音乐学”的借词性质，此学科引进之后，便在我国音乐学界引起了争论。为了把这一引进的学科和我国以往的“民族音乐理论研究”、“民族民间音乐研究”加以区别，有人把“民族音乐学”改译为“音乐民族学”，《中国大百科全书·音乐舞蹈卷》便采用了这一译法。然而，这种译法与原词的含义不符。在英文单词“ethnomusicology”中是用“民族学”的词根“ethno”来修饰“musicology”，强调这是一种考虑到音乐文化民族属性的音乐学研究，说明它是音乐学的一个分支学科。“音乐民族学”似乎是民族学的一个分支学科，若将“音乐民族学”译成英语，应当是“music-ethnology”才对。然而英文中并没有这个单词。在梅里亚姆提出的学科名称传入中国之后，有人就把“the anthropology of music”译为“音乐人类学”，并以为它和民族音乐学是同一学科的两种不同名称，进入21世纪之后，“民族音乐学”的名称似乎已经落伍，而“音乐人类学”的叫法越来越响，许多人改弦易帜，收起“民族音乐学”口号，打出“音乐人类学”的大旗。

在汉文中，“民族音乐学”和“音乐人类学”是两个不同的偏正短语。汉语中的偏正短语一般由两个部分组成，前半部分是“修饰语”，它的功能是对后一部分修饰或限制，后一部分叫“中心语”，它才是整个短语的核心。按照汉语的语法习惯“，民族音乐学”中的“民族”是用来修饰“音乐学”的，其中心语是“音乐学”，表示它主要是音乐学的一个分支学科，是用民族学的手段来研究音乐的一门学问。“音乐人类学”中的“音乐”是修饰语，“人类学”才是其“中心语”，表示它主要是人类学的一个分支学科，是通过音乐来研究人类的一门学问。

通过从语言学的角度对这两个学科名称进行辨析后，我们可以清楚地看到，无论从汉文还是英文来看，两者意义虽然接近，但不完全相同。它们的名称语义不同，所代表的学科也不同。有人在解释什么是“音乐人类学”时说：“简而言之，音乐人类学是指主要运用人类学学科理论及方法去研究音乐的一个学科。”②这种说法

---

① 汤亚汀：《西方民族音乐学思想发展的历史轨迹》，载《中国音乐学》，1999年第2期。

② 管建华：《音乐人类学导引》，江苏教育出版社，2002，第1页。

把“民族音乐学”和“音乐人类学”混为一谈，对“音乐人类学”的解释不符合英语和汉语语法，也不符合提出这学科名称的音乐学家的原意。

“民族音乐学”和“音乐人类学”虽然是不完全相同的两个学科，但它们都主张结合文化背景对音乐和音乐现象进行研究。为了进一步说明它们之间的不同，我们也结合这两个学科名称提出的文化背景进行一些分析。

二

1950年之前，欧洲人研究异国音乐的学科在英文中被称为“比较音乐学”(comparative musicology)，孔斯特在1950年出版的《音乐学》(Musicology)一书的副标题“民族音乐学性质的研究，其问题、方法及主要特点”中使用了“民族音乐学”这一名称，并主张用它来取代“比较音乐学”，其理由是：“比较音乐学这门学科没有比其他学科做更多的比较研究。”[①]此书在1955年再版时书名改为《民族音乐学》(Ethno-musicology)，ethno和musicology之间加有连字号。1959年第三版出版时将连字号取消，“ethnomusicology”便成为英文的学科名称。孔斯特有关改变学科名称的建议在欧美引起了不同的反应，它在欧洲受到冷遇，在美国却受到了热烈欢迎。

在欧洲，不仅创立了“比较音乐学”中最重要的学派“柏林学派”(Berlin school of comparative musicology)的德国音乐学家们并不理睬孔斯特的意见，还是按原来的学科名称，称其为“比较音乐学”(vergleichende musikwissenschaft)。[②]音乐学比较发达的一些欧洲小国，如匈牙利的音乐学家们，也不采纳孔斯特的意见，一直按巴托克、柯达伊的说法把它称为“音乐民俗学”(music folklore)或“音乐民族志学”(musicalethnography)。[③]德国音乐学家维奥拉(W. Wiora)还撰文指出“比较音乐学”和“民族音乐学”是两个不同的学科，对用“民族音乐学”取代“比较音乐学”这个学科名称的建议提出五点置疑。他说：“民族音乐学不是考察音乐自身，而是把它作为文化社会联系中的人的现象来看待的……音乐对节日和习俗的贡献，它在信仰和世界观中的地位，音乐家的社会作用，这一类问题属于比较研究的主要任务。另一方面它必须适应研究音乐的内部结构……在这一点上它与不探讨文中应有之义，而只探讨上下文关系的民族音乐学相区别。”他还指出：“民族音乐学不仅属于音乐学，而且也属于民族学，并且某些作家基本上将它算做后者。它的不少代表人物是把民族学作为主科来接受教育的，而且在田野研究、博物馆和大学中主要

---

① 俞人豪：《音乐学概念》，人民音乐出版社，1997，第225页。

② 王耀华、乔建中：《音乐学概论》，高等教育出版社，2005，第250页。

③ 同上。

是与民族学家合作。而比较音乐研究明显地属于音乐学，尽管它也需要跨学科的合作，相邻的学科，如比较民族学也能对它做出贡献。"①

孔斯特的建议在欧洲遭受冷遇的同时，在大洋彼岸的美国却受到了热烈欢迎。美国以阿兰·梅里亚姆等几个有人类学背景的学者不但赞同他的建议，还采取了具体行动，于1955年成立了"民族音乐学学会"(Society for Ethnomusicology，简称SEM)，这一学会的成立使"ethnomusicology"作为本学科的新名称在美国得到了确认。按照美国学者布鲁诺·内特尔(Bruno Nettl)的说法，美国人成立"民族音乐学学会"的行动与"急于建立自我和民族主义等因素有关"，而这一行动的发起者们却被欧洲学者说成是"一撮急于贡献于学科的年青美国人"。②

孔斯特关于修改学科名称的建议在欧美完全不同的反应是一个非常值得研究的音乐学术现象。如果我们按照"民族音乐学"所倡导的从文化背景入手研究音乐及音乐现象的方法对其进行分析，可以清晰地解析其中的原因。

欧洲的专业创作音乐在文艺复兴时期后发展很快，与此相适应，音乐学也在启蒙运动中诞生。18世纪中叶，欧洲专业创作音乐的中心从南欧北移，德奥音乐家在乐坛上占据了显赫地位，这两个国家的音乐学也得到了长足发展。虽然现在一般都认为比较音乐学以英国人亚历山大·约翰·艾利斯(Alexander John Ellis)1885年发表《论诸民族的音阶》为起点，然而在他发表《论诸民族的音阶》的同一年，奥地利音乐学家阿德勒(Guider Adler)在《音乐学季刊》的创刊号上发表了学术研究提纲，提出把"历史音乐学"和"体系音乐学"加以区别的构想。阿氏在提纲中所说的"音乐学"(Musikologie)是以民俗学(或民族志)为手段和目的的，对(非西方音乐)的比较研究，就是后来说的比较音乐学。1902年，德国人施通普夫(Kral Stumpf)同他的助手阿伯拉罕(O. Abraham)在柏林大学建立了研究室，他们二人和后来曾在这个研究室工作、学习的霍恩波斯特尔(E. M. V. Hornbestel)、拉赫曼(R. Lachmann)、萨克斯(Curt Sachs)、诺林特(Tobias Norlind)等人形成了比较音乐学的柏林学派，这一学派对比较音乐学的建设做出了许多杰出贡献。德国和奥地利音乐学研究的力量虽然在二战前和二战中因为法西斯的反动统治和许多学者的离去而受到重创。但二战后在德奥音乐学家重整旗鼓、企图夺回昔日比较音乐学的霸主地位之时，传来荷兰人孔斯特要把比较音乐学改为民族音乐学的建议，他们当然不会支持，更不会欢迎。受德奥音乐文化和学术思想影响很深的一些欧洲国家的音乐学家，也不会买孔氏的帐，这不仅可以理解，而且也是理所当然的事。

---

① 俞人豪：《音乐学概念》，人民音乐出版社，1997，第225页。。

② 曹本治：《"仪式音声"的研究：从中国视野重申民族音乐学》，载《中国音乐学》，2009年第2期。

美国的情况和欧洲大不相同。正如陈铭道先生指出的那样，在"20世纪以前，美国根本谈不上什么音乐学"，"美国人的祖先是被欧洲文化排斥出来的一群人，他们以及后来加入这个国家的疲惫的南欧农民、巴尔干半岛的斯拉夫穷人、莱茵河流域的乡巴佬，都没有足够的文化素养，没有资格谈文化"[①]更没有资格谈论当时的"音乐学"。由于历史的原因，美国人对欧洲文化一直抱着一种既推崇又排斥、既想学习继承又要加以抗拒的矛盾心理。这种心理导致了美国音乐界在20世纪50和60年代对孔斯特关于将"比较音乐学"更名为"民族音乐学"的热烈欢迎和其后"音乐人类学"学科名称的提出。

20世纪50年代，欧洲人正在努力恢复在二战中受到严重打击的经济和文化事业，而在二战中得以壮大的美国却在各个文化方面大力进行自我创建。在音乐学方面，二战前后一批颇有建树的欧洲比较音乐学家，如德国的萨克斯、柯林斯基(Mieczyslaw Kolinski)和匈牙利的赫尔佐格(GeorgeHerzog)移居美国，无疑为美国音乐学界进行自我创建添加了力量。然而在历史音乐学方面，正如内特尔指出的那样，因为欧洲传统已经根深蒂固，美国很难有所突破，更无领先于欧洲人的可能。[②]美国人唯一可能有所作为的领域是研究非欧音乐的"比较音乐学"。然而，德国人已经在这方面领先了许多，美国人即使是急起直追，能否追得上还是问题。荷兰人孔斯特提出改变学科名称的建议，正中急于在音乐学界建立自我的美国人的下怀，也非常适合对美国人对欧洲文化既要推崇又要加排斥、既要学习又要抗拒的传统。孔斯特要改的是一个在欧洲具有传统的学科名称，所以打"民族音乐学"这个旗号可以学习继承欧洲传统，同时，孔斯特批判了这个老学科的方法，并要彻底改变它的名称，打"民族音乐学"这个旗号同时又可排斥和抗拒欧洲传统。正因为如此，孔斯特的建议便在美国受到了欢迎。

除了上述原因，孔斯特要把"比较音乐学"改名为"民族音乐学"还特别适合美国学术界的实际情况。在欧洲人到达美国前，这里就有印第安人居住，欧裔美国人要和印第安人打交道就得研究他们的文化，因此，欧裔美国人对民族学特别重视，在研究印第安人上下了很大功夫。在19世纪社会学科诸学科中，美国唯一能够和欧洲相比的只有民族学，唯一能够立足于欧美学术之林的大学者是民族学家摩尔根。后来，鲍亚士(Franz Boas)又在美国创立了既反对进化论又反对传播论的新民族学学派—历史学派，美国民族学不但有不亚于欧洲学者的研究成果，还有自己的学派，和美国音乐学的水平相比较，有天壤之别。美国人把孔斯特的口号接过来，依靠本国的民族学进行音乐学的学术创建，可以扬美国之长，避美国之短，当然

---

① 陈铭道:《音乐学——历史文献与写作》，人民音乐出版社，2004，第57页。

② 曹本治:《"仪式音声"的研究:从中国视野重申民族音乐学》，载《中国音乐学》，2009年第2期。

一定要去做。

因为民族音乐学是民族学和音乐学的接缘学科，所以在1955年“民族音乐学学会”成立后，学会内部便形成了两个不同的倾向。一部分有欧洲学统的专家继承欧洲的传统，更强调其音乐学方面，另一部分有人类学背景的人，则强调人类学方面。孔斯特的学生胡德(Mantl Hood)指出：“民族音乐学的研究对象是音乐……与此不同，但相互关联的其他研究包括历史、人种史、文学、舞蹈、宗教、戏剧、考古、语源学、图像学等同样关注文化现象的领域……除了涉及纯粹音乐的知识，我们的研究还可以覆盖行为、心理学、知觉系统、价值系统、美学和哲学等等……学科可以有的取向、目的和应用几乎是无限的。但是，民族音乐学的首要研究对象是音乐。”①

然而由于美国是一个移民国家，音乐学起步又晚，胡德的观点在美国实践起来有一定难度。这个国家最“正宗”最“本土”的音乐是印第安人的音乐，但由于音乐学起步太晚，对印第安音乐的搜集整理工作做得很差。印第安那大学音乐档案馆是全美搜集印第安音乐材料最全的地方，但在300多个印第安保留地中，只有80多个有人做过调查，而且有不少还是业余爱好者做的，即使是专业音乐学家，调查的水平也不高。

当美国的音乐学发展到一定程度，想要对印第安音乐进行详细调查时，大多数印第安部落的音乐已经随着语言的消失而消失了。美国印第安人音乐的资料，不但根本不能和村村都有详尽音乐档案的匈牙利相比，目前甚至不能和完成了《中国民歌集成》的我国相比。没有详实的资料，“巧妇难为无米之炊”，美国人对土著民族的音乐学研究又能达到怎样的高度呢？美国的移民来自世界各地，他们把世界各民族的音乐带到了那里，使得美国的“民间音乐”异常丰富多彩。但是移民音乐之“根”都不在美国，要想深入研究，不了解它们“根”又不行，对“根”的研究当然还是“根”所在的国家的音乐学家更内行。美国之所以引进了世界各地的音乐学家，如加纳的恩克蒂亚、中国的荣鸿曾等，原因就在这里。美国有多少白人音乐家能听懂纽约唐人街上唱的广东木鱼书？又有多少人能理解在底特律阿拉伯社区中流行的木卡姆呢？这些音乐恐怕还是中国人和伊拉克人研究起来更方便。鉴于这种情况，大声疾呼“民族音乐学的首要研究对象是音乐”的胡德，也只能在加州大学从事“双重乐感”的教学。

在1955年民族音乐学会成立以后，有人类学背景的会员觉得“民族音乐学”这个名称对文化人类学方面的研究强调不够，为使其得到更进一步的强调，他们的代表人物梅里亚姆(A. P. Merriam)在1964年发表《音乐人类学》一书，正式提出了

① 曹本冶：《“仪式音声”的研究：从中国视野重申民族音乐学》，载《中国音乐学》，2009年第2期。

"音乐人类学"的学科名称。梅里亚姆在书中指出,"有一种音乐人类学,是在音乐学家和人类学家范围之内。就音乐学而言,它提供了所有乐音产生的基础、以及最终理解那些乐音和声音过程的框架。就人类学而言,它有助于进一步了解人类生活中的产品及过程,因为音乐是人类智力行为中一种复杂因素。没有人的思考、行为和创造,乐音不会存在;而目前我们对声音的理解要多于对产生音乐的全过程的理解。"[①]梅里亚姆为了强调"民族音乐学"的民族学方面研究,特意把自己的书命名为"音乐人类学"。结合美国音乐学的历史和美国的实际情况看,"音乐人类学"这一学科名称的提出,是一个聪明之举,更适合美国国情。从 20 世纪 70 年代开始,美国民族音乐学的发展便越来越不符合具有欧洲学统的音乐学家的意见,而是沿着梅里亚姆的主张前进,越来越强调人类学方面,完全不是偶然的。尽管这种倾向引起了美国音乐学界一些专家的忧虑,赖斯(Timothy Rice)撰文指出:"音乐民族志应当'撤离'向'文化'无边无际的扩散,把焦点调整到能回答音乐问题的相关实践和经验,以回答有关音乐的问题。"[②]然而,美国是一个移民国家,国民来自世界各地,有不同的文化背景,如果各族群不能互相尊重,齐心合力,这个国家便什么事情都干不成。强调文化的多元性,要求各族群相互理解并尊重他者的文化是半个多世纪以来美国的一项基本国策。要贯彻这一基本国策,在有关音乐学术的研究方面,主要应当在人类学方面进行研究,而不是音乐学方面。正因为如此,尽管有众多学者呼吁重视音乐学方面的研究,事实上由于偏重人类学方面的研究,不但符合美国的国情,也是美国音乐学界进行学科创建的初衷,所以这种倾向根本没有得到扼制,而是越来越发展壮大。目前,美国人在音乐人类学的研究领域已经领先于欧洲人,坐上了学科霸主的宝座。

综上,美国人欢迎孔斯特的建议将"比较音乐学"更名为"民族音乐学",为使其中人类学的成分得到更进一步的强调,又提出了新的学科名称"音乐人类学"。这样一来,在他们的研究中人类学的成分便越来越大,音乐学成分则越来越小。这不仅由美国的历史和文化背景所决定,也是符合美国国情的。

在我们结合文化背景分析了这两个学科名称提出和它们在美国发展的原因后,让我们来看看中国的情况。

三

最早把比较音乐学介绍到我国来的是王光祈先生。王先生曾在柏林大学师从

---

① 汤亚汀:《西方民族音乐学思想发展的历史轨迹》,载《中国音乐学》,1999 年第 2 期。

② 曹本冶:《"仪式音声"的研究:从中国视野重申民族音乐学》,载《中国音乐学》,2009 年第 2 期。

霍恩柏斯特尔专攻音乐学。1925年，他在德国写了《东方民族之音乐》一书，向国人介绍比较音乐学。他在这本书的自序中说：出版此书，只当作一本“三字经”，望能“引起一部分中国同志去研究‘比较音乐学’的兴趣。”他曾满怀激情地在《东西乐制之研究》的前言中说：“吾将登昆仑之颠，吹黄钟之律，使中国人固有之音乐血液，从新沸腾。吾将使吾日夜梦想之‘少年中国’，灿然涌现于吾人之前。”当时欧洲的比较音乐学家们研究的主要目的是为了解其他民族的音乐文化，从而在音乐学上完成“时空转换”，了解整个人类的音乐发展史。而王光祈先生研究比较音乐学的目的和他的老师不同，他不是为了从共时存在的人类音乐文化中抽理出音乐变迁的年代学顺序，也不是为了满足自己的求知欲，而是为了掌握一种新的方法，用它为武器，对中国传统音乐进行研究，认识它、了解它、继承它、发展它，从而达到振奋民族精神、振兴中华的目的。

与王光祈先生同时期的人物，尚有萧友梅等。虽然萧友梅和王光祈研究的课题不同，但他研究的目的和王光祈一样，都是想用这一新兴学科的研究方法来研究中国传统音乐。中国人从学习比较音乐学第一天起，就是想用一种新的方法研究传统音乐，使中国音乐能够在继承传统的基础上发扬光大。这个目的在以后一直没有改变过，它成为中国比较音乐学和民族音乐学研究的特点。

现在大家公认1980年在南京艺术学院召开的“全国民族音乐学学术讨论会”正式将“民族音乐学”引进了我国，此次会议是高厚永先生倡导召开的。高先生之所以倡导民族音乐学，是因为他看到这门学科的观念和方法不仅完全适用于我国从20世纪30年代起发展起来的“民族民间音乐研究”和在20世纪60年代提出的“亚非拉音乐研究”等学术领域，而且能够把我国当时尚处在闭塞状态的这些领域的研究引向一个更加宏观、更具开放性和科学性的境界，从而把十年动乱中受到摧残、当时尚处在萧条之中的“民族民间音乐研究”和“亚非拉音乐研究”专业复兴起来。南京会议提出了民族音乐学的口号，并使它成为可以涵盖和容纳“民族民间音乐研究”、“民族音乐理论”等内容的音乐学学科。这样，民族音乐学便在中国逐渐地确立了自身的地位。近30年来，随着改革开放，我国音乐学家借鉴国外民族音乐学理论、方法及最新成果，进行了扎实的研究工作，在各个方面都取得了显著的成就。然而也出现了许多问题。伍国栋先生最近在总结我国民族音乐学的得失时，认为我国民族音乐学界有“迷失本位，自断血脉”、“西学母体，本源回避”和“音乐形态，本体消解”三大问题。[①]他所说的“本体消解”就是指越来越多的研究文章，不侧重音乐方面的分析和研究，而不适当地强调人类学方面，许多文章和专著，都大谈文化背景，却不深入研究音乐本身，“去音乐化”成为风气。针对这种风气，还

---

① 伍国栋：《得失有三皆可以为鉴——民族音乐理论及方法承反思》，载《中央音乐学院学报》，2009年第1期。

有不少学者提出民族音乐学应集中讨论音乐方面的问题,蒲亨建先生还在《对我国音乐文化学研究现状的初步思考》一文中批评了不重视从音乐方面进行研究的倾向。①抛弃"民族音乐学"的学科名称,改为"音乐人类学"也是"去音乐化"的一个具体的表现形式。

对中国民族音乐学界来说,造成"去音乐化"有多方面的原因,主要原因可能有二:一是对美国学术界的盲目模仿和追随,二是民族音乐学界本身音乐修养的欠缺。

随着中美两国音乐界,特别是高等音乐教育界交流的日益频繁,美国音乐学界的种种成果和不同的思潮便被源源不断地介绍到我国来,还有一些侨居海外的中国学者经常回国讲学并发表文章,向国内读者介绍美国学术界的新理论和新方法,并根据这些理论和方法对我国音乐学研究提出意见和建议。笔者认为,我们应当向美国学术界和其他国外同行学习,也欢迎海外华人学者对我们的工作提出建议和意见。但对他们的学术成果、思潮、建议和意见则应首先进行分析,经过消化吸收后,再加以借鉴、运用、采纳,而不能在这些成果、思潮和意见产生的文化背景还没有搞清楚之前,就盲目地追随、模仿和附和。遗憾的是我国一些学者往往对这些成果不加批判地吸收,对这些思潮不加鉴别地追随,对这些意见和建议不加分析地采纳,便使我们的研究工作越来越偏离音乐,越来越侧重于人类学方面。

人类学和音乐学是两个不同的学科,要想在这两个学科的研究中做出成绩都不容易。但学习音乐比学习人类学的技术性更强,非经过长期训练学不好。正因为如此,学习音乐一般都要从童年开始,音乐学院要办附中和附小。但人类学不同,从大学阶段开始学习就可以,还没有听说世界上任何一个国家的人类学人才要从附中和附小开始培养。笔者以为民族音乐界"去音乐化"的表现,一方面说明学习人类学的基本知识的确比掌握音乐学的基本技能要容易,也说明我国民族音乐界的音乐整体水平有所降低。过去戏剧界有"戏不够风雨凑"的说法,目前我国有不少民族音乐学的文章是"音乐不够人类学描述来凑"或"音乐不够 XX 学知识来凑"的。"音乐不够"是造成"去音乐化"的另一个主要原因。

我们必须克服"去音乐化"的不良倾向,从我国的实际情况出发,目前我国音乐界应当提倡"民族音乐学"而不要倡导"音乐人类学",其主要原因有二:

美国人根据自己国家的国情,不但接受了"民族音乐学",还进一步提出了"音乐人类学"的口号。美国只有 200 多年历史,没有多少音乐文化遗产,美国音乐学界也没有继承、发扬古老音乐文化遗产的任务。中国具有数千年悠久历史,有着丰富的音乐文化遗产,我国音乐学界面临如何继承、发扬 56 个民族的古老音乐文化

---

① 蒲亨建:《对我国音乐文化学研究现状的初步思考》,载《中央音乐学院学报》,2006 年第 4 期。

遗产的任务。为了完成这一任务，不深入研究和了解各民族、各地区的音乐形态是不行的。为了继承和发展我国各民族的传统音乐，我们必须建立中国传统音乐的教学体系，而这个体系到目前为止距离得以建立起来还差得很远。不要说我们现在还没有对中国传统音乐中各种形态进行全面的、科学的总结，还没有拿出来可以和西洋"四大件"媲美的民族的"四大件"(当然这"四大件"也不一定是和声、复调、曲式、配器，也可以是"创腔"、"曲体"等)，到现在为止，我们连一本比较理想的、可供广泛使用的有关中国传统音乐的基本理论教科书还都没有编出来。因此，我国民族音乐学界还应当强调加强音乐学方面的研究，这不仅是我国音乐学的传统优势，也是我们面临的重大任务所决定的。

从人类学在我国发展的历史来看，虽然在20世纪前半叶有凌纯声先生在民族志著作《松花江下游的赫哲族》中详细描述了赫哲族音乐，在民族学的刊物上也发表过《海南黎人口琴之研究》和《连阳瑶人的音乐》等有关音乐的论文，①但从20世纪50年代之后，我国民族学界和人类学界则很少介入音乐研究领域，只发表过一、两篇文章，而且无足轻重。应当在我国人类学界和民族学界鼓励有条件的人进行"音乐人类学"的研究，各院校的人类学系应当开始音乐学方面的课程，努力培养人才。希望今后在我国民族学家和人类学家中出现更多像凌纯声先生那样关注音乐研究、在这方面有贡献的人类学家和民族学家。

音乐人类学是人类学的分支学科，其研究目的是通过音乐理解人类的行为；民族音乐学是音乐学的分支学科，其研究目的是从民族学的角度加深对音乐的理解，研究目的的不同决定了这两个学科的研究方法和侧重面都有不同。另外，我国民族音乐学界面临的任务和美国民族音乐学界以及音乐人类学界也有很大的不同：美国没有多少音乐文化遗产，美国人的研究偏重于求知、描述和理论框架的建构；中国人学习比较音乐学和民族音乐学的主要目的是使中国音乐能够在继承传统的基础上发扬光大。这是中国比较音乐学和民族音乐学研究的特点，欲达此目的，我国音乐界必须把研究的重点放在民族音乐学方面。

从另一方面看，我国民族音乐学目前的从业人员几乎都是音乐家，没有像凌纯声先生那样的民族学家。我国高校的音乐系、科，一般也不开设与民族学和人类学相关的课程，学生没有受过这方面的专业训练。音乐学院即使开设民族学、人类学课程，音乐学系不可能、也不应当越俎代庖地把培养民族学家、人类学家当成自己的教学任务。目前，我们既无这方面的条件，也没有这方面的能力。我国民族音乐学工作者大多是学音乐出身，对音乐学较熟悉，在民族学或文化人类学方面则是门外汉，音乐研究是我们的

---

① 凌纯声：《松花江下游的赫哲族》，中央研究院历史语言研究所，1934；刘咸：《海南黎人口琴之研究》，载《科学》，1938年第22期；黄有棣：《连阳瑶人的音乐》，载《民俗》，1942年第1期。

所长，人类学研究则是我们的短处。我们应加强民族音乐学的研究，不应当避己之长，扬己之短地去搞“音乐人类学”。这才符合我国音乐界和音乐教育界的实际情况，而“音乐人类学”，则应主要由我国人类学界和民族学界进行探索和研究。

（原载《中国音乐》，2009 年第 3 期）

跨进21世纪的音乐人类学：国际潮流与中国实践

杨　沐

题　　记

2009年2月20日，我应邀在广州星海音乐学院给研究生做了一整天的讲座，本文即由该讲座的前两部分整理而成，而第三部分《实地考察的新模式》则将另文发表。本文不是对当代音乐人类学的全面总结或系统性概述，而是讨论音乐人类学在20—21世纪之交的国际潮流并企图梳理出其中的主要论题，再通过中国实例来说明它们跟音乐研究的关系，包括我自己的考察研究及思考与见解。限于篇幅，本文所涉实例均为提要式讲解，详尽论述请参阅有关文论。希望本文能为国内相关专业的学生提供一些有用的、实实在在的启发，使其明了国际上当代音乐人类学研究的主要思潮、路向及其运用；亦望文中信息与见解能为国内同行提供参考。

我在讲座之后收到了美国音乐人类学会学刊Ethnomusicology(《音乐人类学》)2009年第1期。该期在第一、第二篇的重要位置刊出了两篇文章，一篇是从当前的学术角度回顾音乐人类学在20世纪的历史，涉及对梅里亚姆(Alan Merriam)理论的审视，①另一篇论及音乐人类学的当前状况，强调了当代数码革命给本学科带来的影响。② 两篇均为讲话式短文，与我讲座的具体内容不同，当然亦未涉

① Reyes, Adelaida, "What Do Ethnomusicologists Do? An Old Question for a New Century". *Ethnomusicology*, 53(1), 2009, pp. 1—17.

② Ivey, Bill, "Ethnomusicology and the Twenty-First Century Music Scene", *Ethnomusicology*, 53(1), 2009, pp. 18—31.

及中国情况;但此二文跟我的讲座在思路上却有相通之处,都强调本学科当前的新情况。我认为这种思路与时间的巧合并非偶然,它说明了本学科在20—21世纪之交的情况正是当前国际同行普遍关注并思考的议题,而我那讲座恰逢其时。

一、当前国内外音乐人类学界的几个对照

人类社会在20世纪末期已经进入了地球村、全球化、高科技、互联网、数码化、信息爆炸的新时代,各种革命性的当代思潮和理论在思想界和学术界形成的范式转移大潮已经成为不可阻挡之势。跟其他学科一样,音乐人类学已经顺时应势地更新换代,不同于20世纪中期了。然而在国内的音乐(人类)学界,当前的一些潮流却跟国际学界的总趋势大相径庭。以下从学科建设、研究路向和论文写作3个方面各举一例将国内外情况作一对照。

一、学科建设:跨学科拓展——多"学科"林立

就学科建设而言,国际上的当代趋势是音乐人类学这一学科在不断地进行跨学科的拓展,不仅已跟人类学、社会学等其他人文和社会学科相融汇,而且已有涵括西方历史音乐学的趋势。在欧美音乐(人类)学界,自20世纪80年代以来出现了一些在新概念指导之下的研究,例如"feminist musicology"(女性主义音乐学)与"queer musicology"(酷儿音乐学),但是它们只被看作是音乐(人类)学学科之内新拓展出来的研究领域(field of study),而不是自立新学科(new discipline)的意思。在大学里,这些新的研究领域可能被设置为音乐(人类)学专业中的一个新课程,但通常却不被认为是独立的新学科。这一发展,其实是跟国际上整个学术界当代的跨学科拓展、多学科互融的总趋势相顺应的。具体的情况,仅从音乐人类学领域中最大的两家国际性学会International Council for Traditional Music(国际传统音乐学会)和Society for Ethnomusicology(美国音乐人类学会)每届学术会的论文以及这两家学会的刊物Yearbook for Traditional Music(《传统音乐年刊》)和Ethnomusicology(《音乐人类学》)各期的论文就可以看出。我亦曾在国内发表文章对相关情况作过论述。①

反观国内情形,音乐学术界近年来却不是向外拓展而是向内分裂,本来就已经孤立狭小的音乐研究这一亩三分地界之内,却如群雄割据似地裂变为多"学科"林立。学者们热衷于各分自留地、创立各种各样的某某"学",似乎已经形成一种时髦。自20世纪80年代中期以来、特别是90年代后期至今的10多年间,音乐研究领域内各种名目的"学科"越来越多,令人眼花缭乱。其中少数是此前原有的,其余

① 杨沐:《澄清对当代国际学术理念的某些误解——由〈对我国音乐文化学研究现状的初步思考〉谈起》,载《中央音乐学院学报》,2006年第1期。

的有些是从国外借鉴来的，更多的则是国内学者自创的。传统的西方历史音乐学、音乐美学之类不说，仅仅在实际上本来可被音乐人类学这一个学科涵盖的范围之内，国内出现的"学科"就有：音乐人类学、民族音乐学、中国音乐学、音乐文化学、乐律学、音乐形态学、乐种学、民族乐器学、音乐心理学、音乐治疗学、音乐文学、音乐考古学、音乐图像学、音乐教育学、音乐社会学、音乐音响学、音乐翻译学、音乐批评学、旋律学、音乐文献学、音乐传播学、音乐现象学、音乐应用学、音乐分析学、音乐诗学、音乐语言学、音乐解释学，等等；除此之外，还有不少没有冠以"某某学"名号的"学科"与上述诸多"学"分庭抗礼，例如"音乐艺术管理"、"中国传统音乐理论"、"世界民族音乐"、"东方音乐研究"等。这种创立新"学科"的趋势目前仍然势头正盛，新名目仍在继续出现中。这个趋势的直接结果是：一方面，既然创立了这么些"学科"，则每个"学科"就得有独立于其他"学科"之外的"学科创始人"、"学术带头人"、"学科"传承人，还得有专攻本"学科"的专家学者，当然在音乐院系中也就得设立相应的专业、开设相应的课程、有本专业的硕导博导、招收本专业的研究生。另一方面，各"学科"纷纷设立专属本"学科"的独立学会，其中会长、副会长、常务理事、一般理事等等学术官职一应俱全；然后名正言顺地申请公款召开这个"学"那个"学"的学术会议，由本"学科"的官员、专家和学者与会。这种情况，固然可以看成是国内音乐学园地中百花齐放、欣欣向荣、形势一片大好；但却也可以看成是一种令人担忧的山头林立、因神设庙、各自画地为牢的现象。各音乐院校的"学科"和专业五花八门、架床叠屋；这样的"学科"越分越细，专业越来越多，越细越专，越专越孤立。与欧美国家综合大学内设置音乐系的传统不同，国内在综合大学内设置音乐系的做法才刚刚起步，原先的传统就是音乐院校孤立于综合大学之外，其教师和学生躲在象牙塔内自成一统，综合素质普遍偏低，而在如此偏狭的象牙塔内，如今又新增了如此繁多且还继续增多的"学科"各自割据、自我封闭，情形就更加恶化了。国内曾有个别学者跟我谈过类似问题，而在我的上述讲座之后，另一学者亦发表过一篇文章，论及音乐学科建设，认为国内音乐院校对学科的认识不统一，很多是重复设置或者矛盾对立，专业认同的混乱对学科建设无益且浪费学术资源。[①]然而在国内音乐学术界，上述状况目前尚无改变的迹象。

二、研究路向：当代论题热——梅里亚姆热

1964年，美国音乐人类学者梅里亚姆发表了里程碑式的专著《音乐人类学》[②]，提出了著名的音声、概念、行为三要素理论。这一理论此后成了音乐人类学研究的经典模式。欧美的音乐人类学界本来就很强调对音乐进行采录、记谱而后据此

---

① 张伯瑜：《漫谈民族音乐学的学科划分》，载《天津音乐学院学报》，2009年第1期。

② Merriam, Alan P, *The Anthropology of Music*, Bloomington: Indiana University Press, 1964.

对音声本体做形态分析,从中归纳总结音乐形态的规律;而梅氏理论则为当时的音乐人类学研究拓展了视界,除了音声,把概念和行为也纳入了研究重点,并企图发现三者之间的联系。但在梅氏理论出现之后直至梅氏1980年去世,欧美音乐人类学界曾经陷入一个误区,即狭义而机械地认为音声跟人类思维、行为和其他社会因素之间必定存在很具体的、一一对应的形态上的联系,而研究者的任务就是要找出这些具体联系及其规律。梅氏理论提出的时候,正是现代主义思潮最强盛然而也最接近强弩之末的年代。那时的学者普遍遵循现代主义的话语体系,认定人类社会和文化的发展跟自然界一样,必然遵循某些既定的规律,而学者的任务就是要通过考察研究来发现社会和文化的本质、从中找出这些恒定不变的规律。在音乐研究中,这就相应地是要找出音声的本质与规律,梅氏理论由此应运而生。但是紧随其后,后现代主义理论登上学术舞台,挑战现代主义理论的主角地位。进入21世纪,后现代主义思维已经在学术界形成远比现代主义思维更为强势的潮流。在人类学界,以吉尔兹(Clifford Geertz)为代表的阐释学派影响日增,学者们不再注重对人类社会和文化"发展规律"的寻求,转而着重于对人类不同社会和文化的考察、阐释、理解和沟通。音乐人类学界的研究路向在梅氏之后也随之而转,越来越多的学者不再热衷于寻找音声本质和"规律",而着重于如何理解、如何阐释音乐文化。音乐人类学的重心转移到对人类音乐文化中各种社会论题的研讨,例如探讨音乐文化中显示的族群性、身份认同、社会性别、全球化现象等。21世纪的音乐人类学已经不再是梅氏时代的音乐人类学了。

反观国内学界的现状,则与此大不相同。一方面,目前国内音乐(人类)学的主流仍然强调对音声本体的研究,以音乐活动为对象而未着重音声本体的研究常常遭到批评,这样的博硕士论文甚至可能因此被否决;另一方面,不少学者在研究和教学中过分强调梅氏理论的学习和运用而相对忽略了国际上当前音乐人类学界的主流。若把国内这一现象称为"梅里亚姆热",或许并不为过。梅氏热若出现于20世纪中期,可说是恰逢其时,但出现于21世纪,则未免给人落伍的感觉。在这一热潮的影响与误导之下,今天国内相关领域内不少学生,在谈论学术话题时几乎是三句话不离梅里亚姆,似乎梅氏思路就是当代音乐人类学研究的唯一正道,而对当前国际上学术路向的主流知之甚少。事实上,对于这些80后甚至90后的学生来说,梅里亚姆是爷爷辈的人物了,梅爷爷主要理论的提出,距今已有半个世纪。诚然,梅氏理论在音乐人类学史上树立了一座丰碑,他的理论已经成为经典,一直有应用价值,但毕竟他是上一个时代的学者了,他在几十年前提出的理论已经不足以代表当前音乐人类学的理论思潮,当代学界的研究思路早已越出了他的思维体系而大为拓展了。今天的音乐人类学者,应该充分认识到这一点。若在理论认识上固步自封于梅氏时代而不求更新,甚至还只是自封于对梅式理论的机械式理解的浅层次里,那对研究没有益处。而今天的教师们若在教学中忽略这一点,则会贻误后学。

三、论文写作：论题式文化研究——综述式文化志写作

在欧美学术界，学术研究向来强调论题(issue)研讨，音乐人类学界也不例外。实际上多数国家学术界在这一方面的情况也都如此，只是随着学界的理论范式转移，目前与先前学界所关注的论题有所不同而已。在20世纪上、中期，音乐人类学研究的论题多跟音乐现象的“规律”有关，而20世纪晚期以来学者们关注的论题却更多地是跟阐释与理解音乐文化现象有关。在强调论题研讨的趋势中，不带分析研究的单纯描述型的音乐文化志、调查报告和综述、概述固然可以说是学术考察或者情况总结的成果，但通常却不被看做是学术研究的成果。因为，所谓研究，就不能只是单纯的描述，而必须在考察报告的基础上还有理论性的分析、研究和据此得出的结论。这通常要求研究者集中探究一个或几个论题，还必须是有学术意义的、前人没有探讨过或者尚未得出结论的论题，有新发现或新见解而非重复前人的观点或成果，这是学术研究论文写作的基本要求之一。然而国内学界却没有这样的共识，一些学术刊物的编辑或院校里的教师甚至自己都没有这样的学术意识，也就谈不上据此来分辨论文类别、评判论文质量或指导论文写作。在国内学界，调查报告式或情况综述式的博硕士论文并不鲜见；一些已经当了硕导博导的学者，自己的博硕士论文或者所从事的“研究”就是这种情况，则其指导的博硕士论文情况如何就不难想见。具体的实例很容易找到，我在这里就不指名道姓公开举例了。当然，如果国内这种情况的存在只不过是因为国内学界不赞成国外学界在这一方面的共识而认为单纯描述型的文章、报告、综述之类也应该算做研究成果、也可以作为博硕士论文，那就又当别论，只能说是国内学界有意遵循跟国外学界不同的学术规范而已了。

二、国外当代音乐人类学中的热点论题

如前所述，国外当代音乐人类学的研究重心已从寻求音乐文化的“规律”转移到为理解、阐释音乐文化而进行的各种论题研讨。下面我把从20世纪80年代至今国外本学科内常见的论题作一梳理，粗略地归纳成几个类别，分别结合我自己或其他学者对中国音乐文化的考察研究实例加以说明，同时也针对性地反思国内实践并提出我的见解。

一、族群、族群性、身份认同、国家主义、跨国主义

“族群”(ethnic group)这一术语于20世纪中期在欧美人类学界出现，在20世纪后期被国外学术界普遍采用，取代了早先的术语“种族”(race)和“部族”(tribe，又译“部落”)。这一更改，反映了当代学界相关认识的变更。在早先的术语及其概念中，“种族”区分或“部族”区分所强调的是血缘与亲属制的异同，而当代的“族群”区分却不以此为主要依据。族群的分野跟民众自己的族群归属感和族群身份认同(identity)密切相关；同一族群的成员共同选择不同于其他族群的文化标识，例如

语言、衣着、生活方式和习俗,以示跟其他群体的区别;而族群、族群性(ethnicity,又译"族性")、族群身份或认同以及族群区分都是可变的、流动性的,就连文化的异同也不是一成不变的而且不见得跟族群的异同有必然的或固定的联系。在这种认识之下,欧美人类学界在20世纪80年代就对中国的民族划分持有异议,并对中国人类学界将"民族"一词及其概念挪用于学术研究的做法提出批评。① 在中国大陆,个人的民族身份是由官方认定的,无法凭个人的自由选择和归属感来决定。虽然民族身份鉴定在理论上也注意到群体文化的异同,但在实际操作中,血缘却被作为最重要依据:一个群体的民族身份一旦被划定,则永世不可变更,其成员的民族身份也世代不可变更。一个国家基于某种原因——例如政治或行政管理上的需要——而依据某种标准和命名对本国人口做此类划分,这无可非议。但是倘若学术界把这样的行政分类及其标准、命名、定义和概念分毫不变地照搬到人类学和文化研究中作为学术分类标准和学术概念,那就可能产生大问题。而中国国内学界的情况却正是如此,由此导致的问题也显而易见。举例而言,在"民族"概念的主导之下,半个世纪以来,国内学界普遍认为民族的区分跟文化的异同相符合,却没有重视到,文化各异的不同族群可能被划归同一个民族因而被误认为具有共同的文化,而同一文化的某个族群却又可能被分划到数个不同的民族之中因而被误认为文化不同。另一方面,民族身份固定不变的概念很自然地导出各民族的文化本身以及相互之间的区分也是固定不变的结论。这些都跟国际上当代学界对族群和族群文化的认识相悖。我从20世纪90年代后期起,就在数篇文章中谈到上述问题,希望引起国内学界的重视。②在最近的一篇文章中我又指出,虽然"族群"术语在21世纪已经传入国内人类学界,但在对"族群"与"民族"概念异同以及取舍的讨论中,却"至今无人讨论这些弊端,现状是既想跟上'族群'概念,但又不敢否定'民族'概念;在旧概念破不了、新概念立不起的窘境中,目前的普遍做法是生拉硬扯地试图证明二者共存的合理性,致使族群课题研讨中出现理论上难以自圆其说的尴尬局面。" ③与此现状直接关联的另一个问题是某些中西术语的误读、误译和误用。在20世纪50年代,由于国内的"民族"定义和鉴别所遵循的是当时斯大林的相关理论,自那时起国内对"民族"一词的正式英译一直是"nation"或"nationality"。然而

---

① Rossi, Alice S. ed. *Sociology and Anthropology in the People's Republic of China-Report of a Delegation Visit February-March* 1984. Washington DC: National Academy Press, 1985.

② 杨沐:《也谈"回旋民间音乐"》,载《中央音乐学院学报》,1997年第1期。
杨沐:《当代人类学与音乐研究二三题》,载《中央民族大学学报》,1997年第6期。
Yang Mu, "Erotic Musical Activity in Multiethnic China", *Ethnomusicology*, 42(2), 1998, pp. 199—264.

③ 杨沐:《澄清对当代国际学术理念的某些误解——由〈对我国音乐文化学研究现状的初步思考〉谈起》,载《中央音乐学院学报》,2006年第1期。

这却是明显错译，但这一严重错误在国内却至今未被重视也未被承认。这两个英译完全忽略了一个事实：在中文里“民族”没有“国家”的意思，但在英语中“nation”与“nationality”这两个词的首要意思却分别是“国家”与“国籍”而非族群与族群身份。国内的这种错译和概念的混淆又直接导致了另外两个中译的错误，即把本意是“国家主义”的英文术语“nationalism”翻译成“民族主义”，把本意是“跨国主义”的“transnationalism”翻译成“超民族主义”。术语翻译的错误直接导致概念理解和运用上的错误。然而所有这些错误同样没有在国内学界引起足够的注意，国内学者们仍然普遍在这些错译和错误理解国外术语、概念和理论的基础上来翻译国外著述、讨论相关的理论课题，由此更进一步导致一系列相随而来的翻译上和理论上的错误，把原本就是从西方引进的当代族群理论搅得更加糊涂。但在上述“民族”英译的根本错误以及学界滥用“民族”概念的弊端未被正视、甚至在讨论中被有意回避的情况下，这些错误和混乱继续存在，而且已经成为纠缠不清的死结。可以想见，在相关的外文新术语新概念不断出现的情况下，国内学界如果坚持不从根本上认清上述误译并予以纠正，那么将会在误读误解误用外文术语的歧路上越走越远，一路错下去，相随的错误和混乱还会继续，并且加深，最后将弄成不可收拾的局面。

在20世纪上半叶，许多人想当然地认为，随着全世界的工业化、现代化、族际交流、国际交流、文化开放和互融等程度的加强，世界上不同族群之间的矛盾以及国家主义等问题会逐渐淡化。但是其后的历史事实证明，这种情况非但没有出现，而且族群身份、族群性、国家主义等在政治方面的重要性还更形突出，许多地区动乱的根本原因都跟族群冲突有关。在人类学领域，自20世纪60年代末期以来，族群性成了中心议题之一，到了21世纪，它仍然是一个研究重点，其中族群文化自然是一个重要方面。作为族群文化的重要组成部分，音乐跟族群性、族群标识、族群身份、文化标识、文化认同等方面的关系，也就成为当代音乐人类学者普遍关注的重要论题。我曾撰文讨论过一些实例，比如海南黎族乐器作为族群文化标识及其跟族群身份的关系①、“性爱音乐活动”跟族群身份和文化认同的关系②等，大家可以参阅。在此类论题的研讨中，较易于被国内学生忽略的要点之一是：族群身份跟人们自身的归属感和选择有关，族群标识和文化标识也常常是人为的选择和人为的建构。但在“民族”概念长期教导和濡染之下的国内学子，容易倾向于把作为族群标识的音乐文化理解成既定的、固定的、在不同族群之间相应地不同的、界限分

---

① Yang Mu, “On Musical Instruments of the Li People of Hainan”, *The World of Music*, 39(3), 1997, pp. 91—112.

② 杨沐：《性爱音乐活动研究——以海南黎族为实例》(上下)，载《中央音乐学院学报》，2006年第3—4期。

明的东西,而忽略了它其实是可变的、流动性的、由族群成员选择的人为构建这一关键点。从国内现有的著述和教学情况来看,音乐学界的学者和教师至今仍然固守"民族"和"民族文化"的分类概念和思路,从来无人对此提出异议或有过质询,未见观念更新的迹象。而国内的人类学界,虽然存在前述问题,毕竟已有越来越多的学者已在运用国外当代学界的"族群"术语和概念。就这一点而言,国内的音乐研究界落伍于国内的人类学界甚多。我认为,国内音乐研究界长期以来自闭于社会科学界之外,是形成这种情况的主要原因之一。

国家主义经常表现出族群的性征,二者之间既有相似性,又有根本区别。区别国家主义和族群性的一个重要标志,是国家有领土、有疆域、有政府、有警察或军队,而族群却没有这些。国家主义者认为本国文化的疆界必须跟国家的疆界相关联,而族群没有领土的要求,因而也不强调这样的理念。族群运动中一旦出现了领土和疆界诉求,则从定义上说,这种运动就成为国家主义运动了。国家主义为了全国的凝聚力而强调国内文化的相同或相似性,同时强调跟国外文化区分,以示内外有别。世界上大部分国家是由多族群和多文化组成的,但却由某一个强势族群主政。主政的族群会把本族群的语言和文化制定为本国的国家语言和文化,或者把它们作为构建"国家文化"的主体或蓝本,同时行使国家权力来推行、维护与强化这种人为构建的"国家文化"。这就是国家主义的实例之一。音乐作为文化的重要组成部分,自然不可能超然于外,因此音乐文化与国家主义的关系也是当代音乐人类学的热门论题之一。比如各国国歌,就可以说是国家主义的产物。音乐文化中的国家主义论题研究,跟中国音乐相关者可举一位台湾学者的论文为例。该文研讨20世纪下半叶京剧在台湾的状况,研究当时在台湾执政的国民党政府如何利用京剧作为工具来为自己的国家主义目的服务。京剧被有意识地定名为"国剧",在台湾国民党政府的资助和扶植下,作为中国的国家文化代表在国际上到处巡演,为台湾国民党政府营造一种维护中华传统文化的形象,进而宣扬该党该政府才是中国文化的正统传承人和保护人、才是中国的合法代表。[①]其实,在台湾不仅国民党政府如此。在台湾民进党执政期间,该党的"台独"主张就曾直接导致该岛文艺政策的相应转向。当时台湾政府的文艺基金和扶助对象完全倾斜到台湾本土文化,源于大陆的京剧在台湾的"国剧"地位不再,而台湾的本土文化,包括本土音乐,则被民进党政府宣扬为台湾的"国家文化",跟该党把台湾营造为一个国家的企图密切呼应。这是国家主义与音乐关系的又一个实例。

在西方,"transnationalism"(跨国主义)这个术语虽在20世纪初期就已出现,但它被学术界普遍运用却是相当晚近的事。它稍早被用于经济研究中,讨论全球

---

① Guy, Nancy, "Governing the Arts, Governing the State: Peking Opera and Political Authority in Taiwan" *Ethnomusicology*, 43(3), 1999, pp. 508—526.

化状况中出现的跨国商业和跨国经营等现象，例如为减低成本、扩大产销而建立的跨国公司，以及跨国经营中为适应当地情况而出现的产品及销售等方面的调整与变化。21世纪初期以来，这一术语和概念被人文和社会学科借用于研讨文化现象。音乐人类学界虽然也相随跟上，把音乐文化的跨国主义纳入关注论题，但至今明确使用这一术语和概念对音乐进行考察研究的著述却仍然很少，不过研讨对象实质上属于跨国主义现象的论文倒有一些，实例可见下文“福州游神乐舞”一节中相应段落提及的文章。

二、人口迁徙、离散

人口迁徙或人口流动(human mobility)的概念不难理解，但是明确地以此为论题来讨论音乐文化的论文，在国内却未见或少见。其实，这个论题是大有文章可做的。在日常生活中相关的题材很多很常见，只不过好像大家没有加以注意，正所谓“天天看，看不见”。比如说，自20世纪80年代以来国内众所周知的农民工现象就是人口迁徙的实例。随着经济改革开放大潮，各地乡村农民大量涌入城市打工挣钱，在城市里成为虽然松散但却人数巨大的群体。在不少地区，这种情况对城乡民间音乐文化产生了直接影响，以下举出两个实例。我从20世纪80年代初开始，对西北和海南的民俗音乐研究持续了30年，期间进行了多次实地考察，下面两例分别取自甘肃兰州和海南儋州。

实例1. 西北花儿：

花儿原先主要流传于西北乡村地区。直至20世纪80年代初期，在大城市里，例如兰州市区，市民们在日常生活中是见不到实际发生于民众生活中的花儿对唱活动的。但是此后随着进城农民工的增多，情况发生了变化。农民工在打工之余难有其他娱乐，于是自然而然地以自己乡间的花儿演唱活动自娱，经常聚在市内的公园、广场等处对唱花儿。这样的活动越来越频繁，聚集的规模越来越大，形成了市区公共文艺活动的一道新兴风景线，吸引了大量市民。这种在日常生活中直接呈现的、当面互动的、活生生的音乐，给市民们的感受相当生动强烈，那是文艺舞台上或广播电视里的表演所无法比拟的。耳濡目染之下，城里的花儿爱好者迅速增多，逐渐从观赏进而参与，花儿创作和演唱活动也因此在市区民众中流传开来，市民中甚至出现了自发组织的花儿演唱爱好者协会。每年乡间的“花儿会”，也吸引了越来越多的城里人前往参加。另一方面，乡间的一些演唱者得知花儿演唱在城里受欢迎的情况之后，便自发组队到城里的公园、广场等公共场所表演花儿对唱，以围观群众自发投币的方式收费，类似于传统艺人的街头演艺。这些都是原本的花儿传统中不存在的、由当代的人口迁徙导致的新现象。

实例2. 海南儋州调声：

调声是海南儋州方言区的一个歌种。直至20世纪80年代中期，调声演唱及其赖

以生存的“后生家笼”和“夜游”习俗都只在当地农村存在,而且仅限于未成家的青少年参与,其主要社会功能是寻求性伴侣。成家之后的村民既不参与调声演唱,也不介入后生家笼生活,更不参与夜游;而城市里也不存在这些习俗与活动。① 但是从20世纪80年代后期开始,这种情况发生了根本变化,而变化的主要原因之一,就是当地乡村青年尤其是未成家的青年大量离开农村,进城打工。原来儋州方言区农村的习俗是未成家的青年们集中在本村的后生家笼住宿,调声演唱和夜游就是这些青年们的主要娱乐;后来他/她们绝大部分离开自己的村子,后生家解体,而其他变化,例如村民居住条件的改善使得成年子女可以在自家居处有自己的卧室与活动空间、手机互联网摩托车等交往工具的家庭化普及和流行歌厅舞厅咖啡店夜市等娱乐交往处所的滥觞,也都使得青少年之间的结交联络与往来便捷而且范围扩大,调声和夜游活动及其功能都被更加方便、更为丰富多彩的当代活动方式所取代。到了20世纪末,当地原生态的调声演唱活动已经随着后生家笼和夜游习俗共同消亡。但在同一时期,当地政府却把调声作为本地文化品牌,鼓励并组织调声的创作与演唱并定期举行全市范围的调声比赛。由于原生态的调声文化已经消亡而且留在农村的未成家青年所剩无几,于是新的调声创作和演唱活动就成为与上述民俗传统完全无关的、由当地官方资助和组织的、以中老年人、城镇及国营企事业单位职工以及专业表演团体表演的当代文化构建,其内涵和社会功能也跟传统调声文化的内涵和功能有了本质上的区别。

离散(diaspora)是指同一族群全体或者其中人口数量足以形成独立社区的群体由于某种共同的原因,自愿或被迫地在同一时期向某一异文化的地区或异国迁徙。这种迁徙常常比较远程。这一群体在迁至该处定居后未被当地文化完全同化而形成自己的社区,保留了自己的故土文化和传统,并且传承给后代,使其母体族群文化和传统在当地维持相当长的历史时期。作为人类学术语,“离散”跟“人口迁徙”或“移民”都有区别。“移民”泛称任何迁徙的个人或群体,“人口迁徙”的概念则更加松泛,它们都不一定指称离散现象或离散族群。比如说,上述农民工现象属于人口流动或人口迁徙,但却不是离散现象;近年来成千上万的中国学生到国外留学,其中不少人成为移民,但是并未在该国形成统一的族群社区,因此这也不是离散现象。换句话说,离散的族群可以被泛称为移民,但在很多情况下移民却不是离散族群。零星的、分散的、时间地点原因各自不同的人口流动都是人口迁徙而不是离散,而在同一文化同一社会中不同地区的迁徙,即使是人口数量较大的集体迁徙,也只是移民而不是离散。例如近年来由于三峡水库的兴建而从库区举村迁至邻近新村安家的村民被称为“三峡移民”但却不被认为是离散族群。

离散族群在与当地文化的长期接触与交流中,所保留的故土文化不可避免地会发生相应的变化。所以,文化的离散研究常常涉及文化杂合(见下文)方面的议

① 杨沐:《儋州调声研究》,载《中央音乐学院学报》,1993年第4期。

题。此外，离散研究还常常涉及族群性、族群身份认同、文化认同、国家主义、跨国主义、全球化、全球在地化等论题。在音乐文化的离散研究中，这些也同样都是值得关注的方面。必须注意，在商业化、旅游化或全球化进程中出现的一些人口跨国流动、异国文化交流以及异国文化活动，在多数情况下跟离散现象或离散文化不是一回事，不要把二者混为一谈。比如说，来到中国的某国商人、投资者、外交人员、企事业人员、旅游者以及求学者在某一城市或区域人数较多，于是在当地逐渐出现这些人常去的聚集点例如某一个或几个会所、酒吧、餐馆之类，而这些场所也因此设置或组织一些为这些人服务的文化项目或活动，例如该国音乐的表演。这些人群、场所和文化因素在中国都是临时的、阶段性的、无聚居地的、高流动性的、不稳定的，根本没有形成长期的、相对稳定地保留其母国文化和传统的社区。不要把这种流动性的松散人群误认为是离散社区，也不要把这样的文化活动误认为是离散文化。对这样的场所、人群及其活动的考察研究，也不能算是离散研究。对其中的音乐活动的考察研究，当然也不是音乐文化的离散研究。

三、表述、话语、权势、边缘化

这几个都是后现代理论中的术语和概念。在当代社会科学界，包括音乐人类学界，后现代理论已经成为学者和学生必须掌握的基础知识，我此前也已在国内的文章和讲座中多次做过介绍，[①]这里就不再重复讲解这些概念和理论，而只谈它们在音乐人类学中的应用。

音乐是一种表述(presentation)形式。我们所研究的音乐，比如一个歌种或乐种，它表述什么、如何表述、在怎样的话语体系(discourse)中进行表述、跟当时当地的主流话语体系是否有冲突、或者有怎样的相互影响、人们如何通过这样的表述进行交流等等，都是值得研讨的论题。表述跟话语和权势(power，又译为霸权)都密不可分，同时还经常牵涉到边缘化现象(marginalisation)。这方面的研究，可以举出我对“性爱音乐活动”的考察研究作为实例。[②] 在中国法定的56个民族中，超过半数在历史上曾经有过、或者现在仍然存在我所界定的这种“性爱音乐活动”习俗，就是通过演唱演奏来寻找性爱的习俗，是当地性俗的一部分。但是从性俗角度对这种音乐活动进行考察研究的论述却除了我的论文之外，国内未见其他著述，某些文章即使涉及类似活动，也都避而不谈它的性爱及性俗的内涵和功能，而以其中不一定存在的“爱情”代之。出现这种情况的主要原因，我认为是由于这种习俗跟汉

---

① 杨沐：《后现代理论与音乐研究(上下)》，载《中央音乐学院学报》，2001年第1—2期。杨沐：《认识后现代主义》，南方网理论频道：岭南大讲坛·艺术论坛，(第66期)。2009—02—14. http://theory. southcn. com//llzhuanti/lndjt/yslt/content/2009—02/27/content 494725. htm.

② 杨沐：《性爱音乐活动研究——以海南黎族为实例》(上下)，载《中央音乐学院学报》，2006年第3—4期。

族主流话语(例如儒家话语)中的道德标准相悖,在汉族主流话语的权势之下,这些性俗被界定为“不道德”的习俗而被边缘化了。正如儒家话语中的“非礼毋听,非礼毋视”,其实“非礼”的现象并非不存在,只不过它被儒家话语霸权界定为“非礼”所以被强行排除在公众的视听范围之外,在公众中造成了它不存在的印象。在霸权笼罩之下,这些被边缘化的现象自然未能被公开报道,而深受主流话语霸权控制或影响的学术界,也就无人对此做专项研究并公开讨论。即使是参与这些活动、传承这些习俗的当地人,也常在主流话语的权势威压之下对外人三缄其口,通常不会对外人坦承当地有此习俗。比如说,西北地区的花儿民歌习俗,其传统实质是通过对唱寻求性爱,花儿中有许多唱词内容是相当直露地表达或描述性爱的。但由于被汉族主流话语的霸权视为“色情”和“陋俗”,当地人不会轻易对外人演唱这样的歌词,也不会对外人坦承花儿习俗的性爱内涵。我在当地的多次考察中,都只是当我跟当地人已经打成一片、不再被当作外人看待之后,他/她们才会放心地唱出这些歌词并且跟我讲述活动内情。被边缘化的社会现象,往往并不是真正的边缘现象,也就是说不见得真是在社会上非常少见的、无代表性的、可被忽略的现象;相反,它们常常是多见的、有代表性的、不应被忽略的、一点也不边缘的现象。花儿的性爱内容即为一例。了解了这一点,我们常常可以发现一些从前被我们忽略的重大研究课题。例如,在男权中心主义的社会中,女性现象以及女性话语都是被男权中心主义话语的霸权边缘化掉的弱势群体和弱势话语,基于这一认识去观察社会上的音乐文化,就可能发现不少先前被我们忽略的、被边缘化了的女性课题。

四、科技、媒体、传播

当代科技(technology)、媒体(media)和传播(communication)跟音乐的关系非常密切,但是在国内音乐(人类)学刊物上发表的这方面研究论文却很少。国内的大众传播专业领域内有少量以音乐为考察对象的相关文章或者以此为主题的博硕士论文,不过研讨的对象都是当代流行音乐而不是民俗或传统音乐(例见张武宜、殷莹论文①)。国外的音乐人类学界,涉及这些论题的研究也多是以当代流行音乐为研究对象的,涉及民俗或传统音乐的也较少。我认为,当代科技、媒体及传播例如互联网、数码技术、广播电视跟流行音乐的关系固然显而易见,但是它们对民俗音乐或传统音乐的影响也是巨大的。对后者的研究论文少,应该只是因为学者们寻找研究题材的眼光过于专注在显而易见的流行音乐上,却忽略了对民俗音乐的观察。比如说,不论国内外音乐人类学界,学者们对民歌的定义向来都跟“口头创作、口头传播”的说法离不开。但是在当代,一方面由于文盲日渐减少、城乡差

---

① 张武宜:《流行音乐的传播及其文化学批判》(博士论文),武汉大学新闻传播学院,2000。
殷莹:《大众文化的复杂面向——以中国流行音乐为中心的研究》(博士论文),华东师范大学传播学院,2007。

别缩小，另一方面由于科技、媒体和传播的发达，特别是互联网和数码化的日渐普及，民歌的创作和传承已经越出了口头文化的范围，这种情况在中青年之中更容易见到。近年来国内许多地区，包括不少农村，电脑、互联网和视讯以及相关的制作与使用都已相当普及，很多人喜欢把本乡本土的民歌、民乐以及相关的民俗活动制成数码音像保留、赠友或上载到互联网，使其广泛传播。例如下文讨论的福州"游神"乐舞，就可以从"优酷"、"土豆"之类的视频网站找到当地人上载的第一手录像。另外，国内各大网站上都有社区性质的版块或部落格，其中有些已成为各地民歌创作、交流、讨论和传播的方便渠道，比如新浪网的天涯社区海南版块中就有儋州山歌和调声的繁荣园地。我自己在考察研究中曾从互联网获益不少，对此我将另文撰述；但在学术界，我却尚未见到对这些现象进行研讨的著述。

五、环境、生态

仅就传统概念中的音乐而言，直接以环境(environment)和生态(ecology)作为中心论题的著述，在国内外的音乐研究中都不多见。不过当代学界已经把研究的范围扩大到自然和人为的音响例如风声雨声、虫鸣鸟叫、车鸣人喧，这些音响本身就是环境和生态的组成部分。其实，即使仅限于传统概念上的音乐范围，值得以环境和生态为题的现象也很多，问题是我们没有加以应有的注意和思考。显而易见的实例可举专业创作或民间音乐中以自然、生态或环保为标题或内容的作品。当然，如果仅把讨论局限于这么具象而浅显的范围，那未免对此类论题的理解过于肤浅或表面化。我们还应该更进一步考虑音声、音乐现象或音乐活动跟环境和生态之间的内在联系。我在海南黎族音乐的考察中就曾发现这样的实例：黎族人相信在稻谷结穗时吹奏该族的气鸣乐器"唎咧"能够得到神灵保佑风调雨顺、使稻谷生长旺盛；[①]而在为播种清理山地之前必须唱"砍山歌"祈求山灵树灵的原谅[②]。这些音乐现象都有环保的内涵，反映了人与自然的关系。又如，宗教的起源、形成和发展跟人类所处的环境和生态直接相关，作为宗教活动不可分割的一部分，宗教音乐也不例外。比如，祈雨的乐舞、祈求丰收的仪式音乐，就都是宗教音乐跟环境与生态直接相关的实例。其实，在中国的传统意识形态中，音乐跟自然环境和生态密不可分，这在中国的古典音乐、传统音乐和民俗民间音乐实践中都有所表现。中国的古典哲学与美学崇尚自然，讲究天人合一。作为修身养性的的音乐，更是强调这些内涵。在中国传统的音乐思维中，五音跟五行对应，律吕跟君臣对应，音乐中也讲阴阳。这样的思维不仅在乐音和音乐形态中有所体现，就连乐器的形制、乐队

---

① Yang Mu, "On Musical Instruments of the Li People of Hainan", *The World of Music*, 39(3), 1997, pp. 91—112.

② Yang Mu, "Music Loss among Ethnic Minorities in China-A Comparison of the Li and Hui Peoples", *Asian Music*, 27(1), 1996, pp. 103—131.

的组构、演唱演奏的技法、音乐的应用等等也常与此相关。除此以外，我们还可以更进一步把考察与研究的视域和思路从自然环境和生态扩展至社会与人文的环境和生态，而这一方面又跟下面要讲到的政治和政策方面的论题有密不可分的联系。例如中国历史上音乐的形态、建制及其应用就跟皇朝政策、宫廷政治、家族政治、祭祀政治等密切关联，也常常跟社会体制、阶级地位分不开。这些方面的实例，学过中国音乐史的学生应该都知道。有着深厚历史传承的中国当代民俗音乐和传统音乐，自然也继承了这些观念和哲理，包括音乐的审美观、功能观和象征意义等等。

六、政治、政策

政治(politics)和政策(policy)与音乐文化之间的关系应该比较容易理解。毕竟，国内大陆学者和学生自20世纪中期以来必学的也最熟悉的马克思主义就强调政治跟文艺密不可分，而有些专题领域，比如说中国近现代音乐史，跟政治的紧密关系也的确是再明显不过的。但是，在其他专题领域内，例如在当代民俗音乐或当代流行音乐的研究中，国内出版物中就极少或未见明确讨论政治论题者。这种状况的形成固然有客观原因，但是研究者主观上对政治敏感话题心存忌讳而有意无意地避免涉及，恐怕也是原因之一。其实，即使在这些专题领域，目前国内学者们可以公开研讨的政治和政策题材还是很多的。下面从我自己的民俗音乐研究论文中举出几个论题实例以供参考：

1. 政治跟民歌实践与研究的关系①："文艺为无产阶级政治服务"、"以文艺作为无产阶级革命的武器"之类政治意识形态的宣传、推广、普及和实施，给全国范围内的民歌、传统器乐、戏曲和曲艺音乐的创作、表演和传播造成的巨大影响与后果，这些意识形态对民间音乐的采录、收集、整理、出版以及考察和研究所产生的导向性影响与后果。

2. 国家政策跟民歌、传统乐器和器乐以及传统戏曲和曲艺之间的关系②：在20世纪中期，"公有制"、"公私合营"等政策对民间艺人的组织、经营方式、表演方式、技艺传承等方面的直接影响和后果；"大跃进"、"科学化"跟中国传统乐器改革的关系；"破除迷信"跟民间宗教音乐或民俗信仰音乐存亡的关系；"以粮为纲"、"机械化"、"合作化"与"公社化"等农业政策对一些与农作方式共生的民歌和器乐消亡

---

① Yang Mu,"Academic Ignorance or Political Taboo? Some Issues in China's Study of Its Folk Song Culture". *Ethnomusicology*,38(2),1994,pp. 303—320.

② Yang Mu,"On Musical Instruments of the Li People of Haina". *The World of Music*, 39(3),1997,pp. 91—112.
Yang Mu,"Music Loss among Ethnic Minorities in China-A Comparison of the Li and Hui People", *Asian Music*, 27(1),1996,pp. 103—131.
Yang Mu,"On the Hau'er Songs of North Western China", *Yearbook for Traditional Music*, 26,1994,pp. 100—116.
Yang Mu,"Government Policy and Traditional Performing Arts in the People's Republic of China", *Journal of Chinese Ritual, Theatre and Folkore*, 141,2003,pp. 55—94.

的关系；"移风易俗"跟一些与民俗共生的民歌或器乐存亡的关系；20 世纪末期实施的一系列改革开放政策对传统音乐的影响。

3. 政治跟音乐人类学学术研究及学科发展之间的关系，前者对后者产生的导向性影响及其后果。[①]

七、经济、商业化、商品化、消费、旅游业

包括所有学科在内，国内已经出版的著述中以经济(economy)、商业化(commercialisation)、商品化(commodification)、消费(consumption)或旅游业(tourism)为议题对音乐进行讨论者已有相当数量，但绝大部分都是比较空泛的议论式短文。而且，即使包括未出版的博硕士论文在内，研讨的对象也仅限于当代流行音乐和中国音乐史范围之内(例见参考文献[②])。然而在实际生活中，与此类论题相关的音乐现象却并非只能在这两个领域内见到。例如，就民俗音乐而言，历史上器乐、说唱、戏曲等向来就是民间艺人赖以生存的一种商品，在此意义上也是民间大众的一种消费品。而在当代社会，这种情况更加明显，加上当代旅游的普及和旅游业的兴盛，民俗文艺作为旅游业的重要卖点，民俗音乐商品化的现象也就比先前任何时代都要普遍。这些现象又跟当代的人口迁徙、科技、传播、政治、政策、全球化、杂合化等因素紧密相关。许多原本没有经济功能的民俗音乐，在这些当代因素的冲击和影响下，迅速具备了经济或商业功能，比如前面提到的海南儋州调声。直至 20 世纪 80 年代初期，调声是完全没有经济功能的，跟商业、商品全都无关。但在其后的经济改革开放与商业化大潮之中，在当地政府的倡导、组织和资助下，当地专业演艺团体和民众被组织起来表演调声以彰显本地文化、吸引外地旅游者。调声及其演唱被利用为当地旅游业的重要品牌和招商引资的广告手段，变成了一种以经济功能为主的文化商品。与此同时，在这种社会氛围中，民间自发出现了以商业营利为目的的、半专业的调声演唱队，在当地民众中被称为"专业调声队"。当地农村人年节庆典、结婚、生子、孩子上大学、新房落成等喜庆场合，常喜欢雇请这些"专业调声队"来表演助兴，俨然成了一种新兴民俗。但由于前述的当地青年大量离开农村这一情况，这些"专业调声队"的成员就主要是已经成家的而且还留在本乡的中年人。因此，这一新兴民俗除了演唱的词曲和表演形式还保留了原生态调声的因素以外，其他各方面已经跟传统的调声民俗完全不是一回事了。类似的实例在全国很多，前述的西北花儿也是如此。花儿及其演唱在传统上也是没有商业功能的，但在 20 世纪末期，一方面，当地政府为了发展旅游，把花儿作为当地的文化品牌推出，为了吸引游客、增加旅游业收

---

① Yang Mu, "Ethnomusicology with Chinese Characteristics? —A Critical Commentary", *Yearbook for Traditional Music*, 35, 2003, pp. 1—38.

② 曹丽娜:《唐代民间营利性乐舞的生产与流通》(博士论文)，中国艺术研究院，2008。
罗霄笑:《中国流行音乐商业化的萌芽——黎锦晖对流行音乐商业化的尝试和贡献》(博士论文)，中国艺术研究院，2005。
李逸歆:《台湾流行音乐营销策略之研究》(博士论文)，世新大学传播研究所，2001。

人而组织花儿演唱并把传统上完全是民众自发的“花儿会”改变为由政府组织民众参与的聚会;另一方面,则是前面说过的民间自发组成的小型花儿表演队靠巡演花儿营利。这些也都是传统的花儿文化中没有的商业行为。

在对国内民俗音乐的实地考察过程中,我还发现一个跟商业化、民俗和非物质文化遗产(intangible cultural heritage)有关的问题,有必要提请学术界和有关部门重视。这里涉及两个概念:其一,什么是民俗;其二,当前联合国号召保护的非物质文化遗产指的是什么。

民俗是民间的风俗习惯,是民众自发参与实践的传统习俗而不是政府行为,一般没有任何官方的介入。即使某种民俗的初始起源跟官方行为或命令有关,它也需要经过较长的历史时期,例如数百年,最终积淀为民间大众无需官方组织命令而自然遵循并实践的习俗,这才成为民俗。当前由官方规定目的、内容、时间、地点与做法、通过行政命令自上而下地要求并组织专业人员和民众参加和从事的活动,尚未在民间积淀为无需由官方介入而被民众普遍地自发遵从、实践的风俗习惯者,根本不是民俗。对民俗的这种认知应该算是常识,但是,在国内当前的现实中,这么简单的常识却常常被忽略了,甚至在学术界也如此。

联合国号召保护的非物质文化遗产,指的是代代传承下来的、至今仍然活生生地存在的传统文化,其中有不少是濒临灭绝的种类,如果不及时采取有效的保护措施,其中许多可能就会真正灭绝,所以,我们要集社会之力对其加以保护、维持,让其继续存活下去。但是,如果一个文化品种在当前现实生活中已经灭绝,那么它就已成历史,是一种史料。在人类的历史长河中,这样的史料多不胜数。对这样的史料或已然灭绝的民俗,我们固然可以调集人力财力对其进一步挖掘研究,甚至为某种目的而试图恢复,但是它们却不属于联合国所要拨款保护的非物质文化遗产范围,自然也不应该无中生有地立项申请确认为所谓“非物质文化遗产”以进行莫须有的“保护”。更不应该人为地构建出目的内涵和功能都完全不同的伪民俗来冒充文化遗产以达到获取经济利益的目的。

但是当前国内某些地区的某些做法却与上述认识相悖。这里从我30年来持续考察研究的海南音乐文化中举一实例。海南黎族一些地区存在一类传统的歌节,在特定的日期,人们聚集在特定的地点,对唱情歌,借此寻找性爱伴侣。这是黎族的一种历史悠久的民俗。[1] 各黎族支系中对这种歌节的黎语叫法不同,当地汉人多按汉族习惯以汉语称为“三月三”。黎族的这种歌节完全没有经济和商业功能,也完全没有政治功能。从1949年底开始,在极左意识形态主宰下,黎族的这种

---

[1] Yang Mu "Erotic Musical Activity in Multiethnic China". *Ethnomusicology*, 42(2), 1998, pp. 199—264.
杨沐:《性爱音乐活动研究——以海南黎族为实例》(上下),载《中央音乐学院学报》,2006年第3—4期。

民俗被认为是“陋俗”，受到压制而迅速消亡，20 世纪 60 年代“文化大革命”开始之后则被全面禁止继而灭绝。到了社会政治氛围较为宽松的 20 世纪 80 年代初期，这种民俗在少数黎区先有恢复势头，但紧接着在其后的改革开放大潮中再度消失，其主要原因是这一期间黎区不论在自然环境、社会环境、生活方式、风俗习惯等方面都疾速起了翻天覆地的巨变，而黎族的这种传统歌节原本就是跟当地传统的自然、社会和人文因素互为因果、共生共存的，传统因素的消失或巨变就导致了这种传统歌节习俗从黎族人的日常生活中完全绝迹。换句话说，在黎区原生态的这种歌节习俗已成历史，而不再是活生生的现实存在，不应该被认为是联合国当前所要保护的非物质文化遗产。然而，当地在 20 世纪 90 年代中期却出现了一种由官方组织的节日聚会和表演，名为“海南国际椰子节”。[①] 组织者明确规定这个节日的思路是以文化活动促进经济发展，策略是文化搭台、经贸唱戏，最终目的是招商。其后，这种由政府自上而下地策划、安排并组织民众参与的节日被以汉语更名为“黎族三月三”，其终极目的是创建当地的文化品牌以吸引游客和投资、发展旅游以及招商。很清楚，这种人为构建的活动是政府行为，而不是民俗。但是，当地政府却把这种人为构建的节日确认为“黎族民俗”，以此向国家有关部门申报为省级“非物质文化遗产”，而且居然通过了上级有关部门的审核，被确认为是黎族民俗并被授予“省级非物质文化遗产”的称号。这种做法，是在真正的原生态黎族歌节民俗已经事实上完全消亡的情况下，以目的、内涵和功能都完全不同的一种当代人为构建物来李代桃僵。这一替代品是一种伪民俗，确认它为“民俗”是一种误导，确认它为“非物质文化遗产”是一个错误。这个问题倘若不予以澄清，将继续误导子孙后代。随之而来的问题是，一旦被确认为“文化遗产”，当地有关方面都认为这是一种荣誉和生财之道，纷纷对其加以利用，以它作为当地引以为荣的文化品牌，大作广告，为开发旅游和招商引资的目的服务，据此发展出各种旅游项目和文化商品以获取经济效益。

在全国范围内，“黎族三月三”不是一个孤立的实例。近年来全国各地热烈申报“非物质文化遗产”名目，其中不难发现上述问题。与此紧密相关的还有另外一个问题，就是对待真正的非物质文化遗产的态度和做法问题。按理说，对于货真价实的、目前还活着的非物质文化遗产，我们应该竭尽所能对其加以保护，但是一些地方部门，却为了迎合当代旅游者的口味和喜好或投资者的商业目的，不遗余力地使用大量非传统因素将其改造得面目全非，结果是在“保护非物质文化遗产”的口号下，在政府的拨款资助下，反而把原生态的遗产破坏殆尽。这种对待非物质文化遗产的态度和做法，跟联合国保护遗产的本意是背道而驰的。在这一方面，国内虽

---

① 杨沐：《性爱音乐活动研究——以海南黎族为实例》(上下)，载《中央音乐学院学报》，2006 年第 3—4 期。

然也有某些学者意识到存在的问题,但由于不便明言的种种原因,公开指出这些问题的学者却是凤毛麟角。下面引述我在国内仅见的一则公开言论,是历史学者陈春声在一个讲座中的答听众问,说得很有见地:

> 我们有一个错觉,就以为上了世界文化遗产名录是一个荣誉,就像奥运会得了金牌一样,其实不是。联合国教科文组织评世界文化遗产,是在交代一个责任,就是这个东西不能破坏,要保留下来。从联合国教科文组织来说,这不是授予你一个荣誉,而是交代你办一件事,只是这件事值得交代给你,这个很重要…… 他们相信地方政府真的有足够的能力把它保护下来,留一些文化基因,他就同意把这个责任交给你。其实他们不仅是想这些东西的优点在哪里、价值在哪里,而是把这个责任交给你。所以,评上世界文化遗产就马上开发旅游是错误的,因为世界文化遗产是不太能开发做旅游的。上世界文化遗产名录,是因为专家们觉得这个东西很重要,就交代给你保护,如果你保护得不好,就从世界文化遗产名录里把你的名字去掉。就是你要知道,这个东西不是荣誉,而是一个非常大的承诺和责任,这是最重要的。[①]

国内音乐人类学界的专家学者有责任对上述问题予以重视并在实践中加以解决。中国文化部明示:"经中央编办批准成立的国家级非物质文化遗产研究保护的专门工作机构——中国非物质文化遗产保护中心就设在中国艺术研究院。它在对全国非物质文化遗产资源普查、国家名录体系的建立、科学保护工作的指导方面发挥着重要作用。中国艺术研究院还承担着文化部委托的向联合国教科文组织申报世界'非物质文化遗产代表作'的论证、评选工作"。[②] 现在一些音乐方面的伪民俗已经被确认为国家级或省级的"非物质文化遗产",这不得不说是上述工作中的严重失误。这种失误又说明了评审者对所评音乐民俗的实情了解不足且对联合国非物质文化遗产的界定认知不足。国内评审就有此失误,则在此基础之上论证出来的向联合国申报的本国非物质文化遗产代表作,可信度堪虞。如何纠正此类失误、如何保证今后不再出现此类失误、如何对待已被评定的非物质文化遗产项目,显然是一个急迫而严峻的课题。

八、社会性别、女性主义、后女性主义、酷儿理论

"社会性别"是英文术语"gender"的中译。在当代文化理论中,"社会性别"跟

---

① 陈春声:《土楼建筑与闽粤文化》,南方网理论频道:岭南大讲坛·艺术论坛,(第46期)。2008－08－30. http://theory.southcn.com/llzhuanti/lndjt/yslt/content/2008－09/10/content_4592571.htm

② 中华人民共和国文化部官方网站中文版。http://www.ccnt.gov.cn/xxfb/jgsz/zsdw/ysyjy

“性别”(sex)所指不同。性别是生理和体质上的区分，而社会性别的概念是社会的人为建构，是在某一特定社会和文化里，由该社会的文化和传统所规范的性别角色。在不同的社会和文化中，对社会性别角色的概念和分类常常是不同的。比如说在许多社会里，“男性”被认为是强势的、主宰的、能够在社会上肩挑重任的角色，而“女性”则被认为是柔弱的、顺从的、能够做家务的角色。然而在另外一些社会里，由于传统和文化的不同，所谓“男性”和“女性”的角色，却可能与此不同甚至相反。比如在摩梭人的母系社会中，女性的社会角色就被认为应该是强势的、能够担当社会和家庭重任的，与父系的汉族社会中的社会性别概念相悖。所以说，社会性别概念和分类，主要是由社会传统和文化决定的，一个人的社会性别应该是怎样一种角色，得看她/他所处的社会和文化对男女角色的概念如何，而不是她/他的实际生理性别如何。我们从小在某一特定的社会和文化中生活，潜移默化地接受了这个社会的社会性别观念，以至于“理所当然”地认为它是天生如此、本该如此的，而从来没有想到，自己以为“本该如此”的东西，其实不过是这个社会的文化建构，根本不是天生如此的。所以，在学术研究中，我们应该特别小心，不要先入为主地戴着某种文化中心论的有色眼镜而不自知。

在音乐研究中，社会性别是一个内容十分丰富的论题。音乐在社会性别的建构中所扮演的角色、所起的作用、所发挥的功能、所产生的社会意义，都是广阔的考察研究领域。但在我们的现实生活中，社会性别的题材却常常被社会上的主流话语给边缘化了，而我们在此影响之下，则常常习惯性地忽视了很多可做课题的音乐文化现象。例如，传统歌种、乐种有的只由男性表演而有的只由女性表演，京剧的男旦、越剧的女性男角等现象都很值得研究，但在国内音乐研究界，这些现象却很少有人涉猎，或是虽然涉及但却仍然秉持旧时代的思路而未循当代社会性别研究的视角和路向进行研究。以女性主义(feminism)路向为例，这是当代社会性别研究中的一种常见路向，研究者跳出传统的男性中心主义成见，从女性的角度对研究对象进行考察和思考。这样的换位思考可能使我们发现被成见遮蔽的现象与论题，得出更加符合实际或更加深刻的结论。但是，如果你所秉持的是男性中心主义的观点、立场和视角，那么即使你的研究对象是女性现象，你的研究和结论仍然是男性中心主义的。当然，我们在研究中也不应该矫枉过正，不要从男性中心主义泥潭中跳出，却一头栽进了女性中心主义泥潭。采取女性主义的路向和理论来从事研究，跟秉持女性中心主义来做研究，是不同的两回事。此外，我们在研究中采取女性主义路向或者研讨女性论题时，不要忽略了后女性主义(postfeminism)思潮。了解这一思潮以及它跟女性主义的区别，有助于我们认识到女性主义的不足之处，使我们在有关的研究中思路更为严谨。女性主义是现代主义的产物，后女性主义则跟后现代思潮相关联。后女性主义于20世纪60年代萌芽，20世纪90年代大行其道。它对女性主义进行反思和质疑，认识到女性主义自身的问题和自相矛盾

的思维模式。比如说，女性主义追求全球统一的、有别于男性的女性整体身份，但同时却又追求与男性的无差别完全平等，这是自相矛盾的。再如，女性主义预设女性“应该有”的“正确”态度并强加于人，忽视了不同社会的文化差异，抹杀了女性的个人意愿，剥夺了她个人自由选择的权力。后女性主义认识到，并非在所有的社会中女性都是受男性欺压的牺牲品；女性和男性有别，而女性本身又是多元的、千姿百态各不相同的，不存在全世界完全一样的所谓“女性整体”；任何女性都可以自主决定她如何做一位女性，而不必遵从任何预设的、一体化的、“正确的”女性态度和行为；后女性主义鼓励妇女探索和体验自己性本体的复杂性。

酷儿理论(queer theory)也是社会性别研究中的重要理论。酷儿理论始于同性恋研究，后来升华为当代的文化理论，被借用于人类学、社会学、文化研究等学术领域，并影响到文学、美术、音乐、舞蹈、戏剧等领域的实践。酷儿理论其实不是某一个单一的理论，如果把它看作包括如下原则的思路或思潮，我们会觉得更加容易理解，运用于研究中也更容易得心应手：

* 解构主义思维
* 抵制异性恋中心主义
* 以多元的态度对待世界
* 从多元的视角观察了解世界
* 关注边缘现象和边缘化现象
* 恢复被边缘化者的应有地位

国内有些学生可能对什么是解构主义不大了解。极简略极浅白地说，不论一篇文字还是任何人或事，都是一个文本，而任何一个文本都可能有多种不同的解读，但人们却常常习惯性地只采纳某一主流话语的“正统”解读，认为那是天经地义的、理所当然的解读而从来没有想过其他可能的不同解读。解构主义思维就经常使用与“正统”不同的，甚至是“离经叛道”的却又符合逻辑的思路来解读和诠释文本，因此得出的结论也常常出人意料，甚至被正统观念视为异端或者另类。

现在我举一个实例来说明上述几个原则的运用。大家都知道越剧《梁山伯与祝英台》。对这一故事的传统解读，是男女之间誓死不分离的凄美爱情故事，是男女主角以死来抗议封建包办婚姻的悲剧。这种解读，是在异性恋中心主义的社会中，人们“自然而然”地只站在异性恋的立场、只以异性恋中心主义的定性思维来观察和理解一切社会现象的结果。但是如果站在抵制异性恋中心主义、秉持多元的态度和视角等原则的立场上，对这个故事做解构式的解读，我们却能得出不同的阐释。其中之一是:这是同性恋者梁山伯竭力摆脱异性恋者祝英台单相思追求的故事，是在异性恋中心主义的社会里经常发生在同性恋者和异性恋者之间的悲剧，有着典型的、代表性的社会意义，是社会性别论题的一个生动题材。不过，遍寻国内出版物和网络，我仅仅见到文化学者朱大可在2005年从这一角度解构《梁祝》和越

剧的一篇议论文[①](对该文跟风附议的网文不计在内)，却未见从这一思路来对这一剧目和剧种作深入研究的学术论文。朱在该文中谈到：《梁祝》"是经过伪饰的同性恋范例，显示了中国同性恋文化和美学的基本特征，但这一长期流传于吴越乃至长江流域的悲剧，同时也是话语误读(或掩蔽)的一个范例。从被言说和传播起，直到在越剧中扩充与定型，'梁祝'一直遭到异性恋话语的阐释，以致它的真实语义被长期歪曲，并且以后还将被继续歪曲下去。梁祝故事之所以遭到误读，乃是由于其主要角色是一对男女。消除这一语误的方式，就是运用同性恋语法对文本展开重读。"他通过符合逻辑的阐释，以他所说的"同性恋语法"令人信服地解构了《梁祝》文本，继而评论说："在结构和元素没有受到任何毁坏的前提下，仅仅变换了一种密码，我们就获得了有关梁祝故事的全新版本。这与其说是一次标新立异的阐释行为，不如说是对梁祝故事的语义还原。"在我自己从音乐人类学的角度对越剧和《梁祝》的思考中，更多地是把它跟中国传统戏曲中的社会性别论题相联系，其中，演员和角色的社会性别置换就是很值得注意的一个论题。确实，不止是越剧，也不止是《梁祝》，在京剧等其他剧种中，不论在实际表演和剧目角色中都存在男女社会性别置换的现象，比如京剧的男旦传统，比如豫剧的《花木兰》剧目。在越剧里，《梁祝》是一位女扮男装的女异性恋者跟一位男同性恋者之间的恋爱悲剧，而这位女扮男装的角色祝英台和这位男性角色梁山伯却又都由女性演员扮演。在这里，演员的社会性别在表演实践中做了置换之后在剧情之中被再一次置换，我把这种现象称为社会性别的"双重置换"(在英文中我把它称为"double twist")。比起京剧男旦现象，越剧《梁祝》所展示的这种表演实践和剧情内容叠置的社会性别双重置换的文本更能引起我的学术兴趣。如果说在男权中心主义的传统中国，男旦现象的出现是一种社会必然的话，那么为何少数剧种中却相反地出现了女性表演的生角甚至净角，甚至京剧本身也曾出现过女净？为什么偏偏在江浙的社会和文化生态中孕育出越剧这样全女性出演的剧种并且它在当地民众中长期受到欢迎形成强势存在的当地戏曲传统，即使20世纪50、60年代在极左思潮指导之下强制性的戏曲改革也没能把这一传统根除？而为什么又偏偏是《梁祝》这一综合了同性恋和女扮男装题材的剧目在这样一个以社会性别置换作为表演实践特征的剧种中成了最成功的保留剧目？换言之，社会性别的双重置换现象出现于越剧，有什么社会原因、什么社会意义？作为一种社会表述，它说明了什么？在上面引述的朱大可文章中，朱的评述重心虽然不在这些方面，但是他却在文中针对《梁祝》成为越剧的代表性剧目这一社会现象表达了他的思考，认为"梁祝故事与越剧的这种亲缘，还因为其演员都由女性担纲"。他认为越剧是女同性恋美学的民间产物，并认为："真正重要的

---

① 朱大可：《梁祝故事：男同志的情感哀歌》，朱大可博客. 2005－12－29。http://blog.sina.com.cn/s/blog_47147e9e010000li.html

事物也许并不在戏台之上,而是在戏台的四周。一方面是戏曲演员的言说影响了观众的言说(倾听)方式,一方面是观众对戏曲话语的强有力的设定,这场围绕舞台所展开的对话是没有边界和终结的,但支配戏曲语法的终级之手肯定不是表演者,而是那些脸庞隐没在黑暗中的民众,他们的趣味支配了戏曲。在民众的指引下,越剧沿着同性恋的方向胜利前进,达到了它们在上世纪中叶的高潮”。这里的可贵之处在于他把《梁祝》文本的内涵和展演跟社会、文化和民众联系起来了。

上面这个实例演示了解构以及酷儿理论一些原则的应用。它碰巧涉及一个跟同性恋有关的题材,但我们必须注意,酷儿理论并非只在同性恋题材的课题中应用,它的原则和思路是可以广泛运用于多种人文和社会学科的研究中的,包括音乐人类学许多题材的研究。

九、杂合、杂合化、地方化、全球化、全球在地化

“杂合”或者“杂合性”译自英语“hybridity”。这个术语及概念在语言学中的历史不短,但是当代人类学意义上的“文化杂合”(cultural hybridity,又译“文化杂合性”)术语及概念则只在 20 世纪 80 年代才开始流行,这跟同时期流行的后殖民理论(postcolonial theory)有关。在后殖民理论出现之前,学术界在殖民主义研究中普遍认为殖民者文化与殖民地文化二者之间的关系只是前者向后者的单向侵入或渗透,而该过程导致的只是后者的消亡或被前者同化。但后殖民理论认为,二者的关系并非只是如此简单的单向过程和单一结果;二者之间的渗透是双向的,其结果也是多样的。在殖民过程中,殖民者文化在侵入殖民地的同时,不但会遇到草根性极强的当地文化和传统各种不同形式的、或明或暗的抵制,而且会受到后者的反噬、被后者渗透。这种双向互动的结果并非一定是其中一方的消亡或被彼方同化,而是经常出现文化杂合现象,生成文化杂种(cultural hybrid),甚至形成新的传统。而在殖民地生成、繁衍的杂种或新传统还可能反向植入到殖民者的本土文化之中扎根、生长,最终也成为殖民者本土社会中的文化新种甚至成为该社会的新传统。在英文术语中这样的杂合过程是“hybridisation”,中文译为“杂合化”。当然,从 20 世纪 80 年代以来,对文化杂合现象的研究已在整个社会科学领域内成了重要课题而不再局限于对殖民和后殖民现象的研究。杂合现象在音乐文化中也很普遍,因此,在欧美国家的音乐人类学界,文化杂合自 20 世纪末以来也成为时兴的议题。但在国内,至今为止研讨杂合现象的著述却仍然大多集中在翻译界及语言学界,而在社会科学界则很少见。至于国内的人类学界和音乐(人类)学界,相关的研究更少,在音乐研究中明确地论述或运用这一特定术语和概念的著述,我个人尚未见到。

地方化(localisation)、全球化(globalisation)和全球在地化(glocalisation)这 3 个概念都跟杂合有关。地方化和全球化这两个概念近年来在国内时常听到,也比较容易理解,我这里就只着重讲讲全球在地化概念。在英文里,“glocalisation”是个新造的合成词,继“globalisation”(全球化)一词之后出现;它由“globalisation”(全球化)与“localisation”(地方化)二词的头尾拼合而成。由于中文里从未有过跟

“glocalisation”相应的术语和概念，该术语的中译就成了一个难题。现有的中译五花八门，极不统一，如：“全球地方化”、“全球—地方化”、“全球本土化”、“全球—本土化”、“全球在地化”、“全球地域化”、“本地全球化”、“本土全球化”、“全球化下的本土化”、“地方化中的全球化”、“球土化”、“球域化”等等。这些中译有的不知所云，有的差强人意，倘若仅仅根据字面意思，都无法准确推衍出英文原文术语所代表的概念，都必须另加说明才行。而在英文中，“glocalisation”的字面意思是比较清楚的，懂得英文的人一看就明白这是“全球化”与“地方化”的并列结合(globalisation + localisation)，二者没有先后或主次之分。然而，在中文里，不论是“全球地方”也好，“地方全球”也罢，只要是“地方”和“全球”两个词一先一后地摆在一起，就容易被理解为是定语和主语，有主次之分而不是并列关系，无法准确表达出英文里“全球+地方”二者并列的意思。由于中文构词上的性质，更理想的中译或许事实上是不可能达成的，只好指望国内各界能够在现有译名中尽快地约定俗成出一个相对而言最合理者统一使用。在没有更佳选择的情况下，我在这篇文章中暂且使用目前国内较多见的中译“全球在地化”。

在英语文献中，“glocalisation”一词首先出现于工商界，原指跨国生产或在全球市场销售的商品为适应各地的生产和消费的传统与习惯而对产、销以及产品本身都做了调整、兼顾了全球与当地双方或多方的需求这样一种现象。这一术语在2000年前后被欧美人类学界借用，①，在概念、范畴和运用上都比经济学中的原意大有扩展。但在国外的音乐研究著述中，明确地使用这一术语并以此为中心议题的文论却至今仍然多见于流行音乐和商品音乐领域，而涉及传统和民俗音乐文化的研究仍有待深入。我自己从20世纪末开始把研究的重心转移到中国民俗音乐文化中的杂合以及全球在地化现象，曾经以此为中心论题对海南、福州等地的民俗音乐文化进行过研讨。②

观照国内各界中文著述的情况，虽然于20世纪末已可见到对于全球化与地方

---

① Eriksen, Thomas Hylland. *Small Places, Large Issues* 2nd ed. London: Pluto Press, 2001. pp. 302.

② Yang Mu, “Hybridity as a Source of Innovation in Local Chinese Religion: The Case of Festival in Fujian Province”. The 36th World Conference of the International Council for Traditional Music. Rio de Janeiro. 4—11 July, 2001.
Yang Mu, “Social Transformation and Change of Traditional Music-The Case of Per forming Arts in Fuzhou, China” The 37 the World Conference of the International Council for Traditional Music. Fuzhou, China. 4—11 January, 2004.
Yany Mu, “Preservation, Modernisation, or Postmodernisation of Traditions? -On the Contemporary Situation of Musical Performances in Traditional Ceremonies in Fuzhou, China” East Asian Music and Modernity, International Conference and Asian Pacific Trditional Arts Festival. Ilan, Taiwan. 31 August—2 September, 2006.

化的讨论,但明确使用"glocalisation"这一概念及中译术语者仅始于2000年。[①]此后述介或研讨这一论题的中文文章逐渐增多,但却多见于社会科学界以外的领域例如经济学界或建筑界,在人类学界与音乐(人类)学界则是至今未见,而仅见的以此术语及概念对音乐现象进行的研讨,却出现在传播学界,讨论的对象是当前流行音乐。[②] 不过,国内音乐(人类)学界有两位学者的近著与全球在地化概念直接相关,值得注意。杨民康立足于实地考察,先后于2001年[③]和2003年[④]指出了国内民俗音乐活动中的"全球化与本土化对峙"的现象,又在2008年通过云南一些族群中的基督教仪式音乐活动实例进一步研讨了"后现代语境"中音乐文化的"本土化与现代化"的"整合"与"适融"现象。[⑤] 宋瑾通过对普遍现象的整体理性思辨,于2006年提出音乐文化的"中性化"概念并进行了理论探讨[⑥]。这两位学者并未使用"全球在地化"之类外来术语,而是各自使用了他们自己的词语来描述或界定相关现象。虽然他们的界定与见解跟国外当前的文化杂合及全球在地化概念及理论不完全相同,而且宋瑾文中的某些内容我也觉得可以商榷,但他们所注意到的现象和探讨的议题却跟国际学术界当下的全球在地化论题属于同一类型。在国内音乐(人类)学界中,像这样敏锐地注意到当前社会文化动态、与国际学界同步探讨最新理论议题且有独立见解的著述还比较少见。

三、福州游神乐舞:从一种实例思考诸种论题

国内的一些学生曾对我说,苦于找不到适合研讨当代论题的民俗音乐实例。现在我就从中国民俗音乐中举出一种实例来说明它与上述各种论题的关系。这一实例是我长期考察研究的福州民间宗教活动"游神"中的音乐舞蹈表演。我试图说

---

① 孙治本:《全球地方化、民族认同与文明冲突》,载《思与言》台湾,2000,38(1)。
章仁彪:《"城市化"、"后建设"、"全球城"——中国城市管理与发展的"全球—本土化"战略论纲》,载《当代建设》(上海市建设学报),2000年第6期。

② 殷莹:《文化全球化的复杂面向——以中国流行音乐为例》,载《上海文化》,2007年第3期。
张武宜:《全球化背景下的中国流行音乐产制研究——以李宇春为例》,中国传媒大学第二届全国新闻学与传播学博士生学术研讨会,2008年4月26日。

③ 杨民康:《"本土化"和"全球化"语境中的中国南传佛教音乐》,香港中文大学、中国艺术研究院音乐研究所、中国传统音乐学会(合编),载《中国音乐研究在新世纪的定位国际学术研讨会论文集》(下册),人民音乐出版社,2001,第822—837页。

④ 杨民康:《论城乡社会背景中的傣族佛教节庆"赕坦"仪式音乐》,载《中国音乐学》,2003年第1期。

⑤ 杨民康:《本土化与现代性:云南少数民族基督教仪式音乐研究》,宗教文化出版社,2008。

⑥ 宋瑾:《中性化:后西方化时代的趋势(引论)——关于多元音乐文化新样态的预测》,载《交响》,2006年第3期。

明，哪怕仅仅通过一种实例，我们也可以紧密结合并深入讨论上一节谈到的所有论题。只要你保持敏锐的学术思维和眼光并且考察深入细致，你就会发现，可供研讨的实例比比皆是，你甚至不必为此远道跋涉去偏远他乡考察，就在你生活的城市或乡村里，就在你自己熟悉甚至参与其中的当地民俗之中，都可能发现许多现成的实例可用。正如我这福州游神乐舞考察，我是福州人，我这考察正是当代人类学的“doing fieldwork at home”(在家乡做实地考察)，考察对象就是我从小熟悉的、身在其中的民俗文化。

福州本地的原生传统宗教是多神信仰而非佛教或道教。本地多神信仰的神祇很多，游神是以敬神谢神祈福为目的的宗教游行，所敬所游的就是本地多神信仰中供奉的神祇。这是草根性极强的本地大众化宗教习俗，是某一乡镇整个父系宗族所属各村都参与的大型社区活动，通常一年一度，由宗祠属内的村庄或社区共同集资举办，在春节、元宵之类的传统节日或是择一吉日进行，各乡各族举办日期不一定相同。游神期间得请戏班演戏娱神酬神，游神本身则绝对少不了音乐舞蹈表演，演艺队多者可达二三十队，属下乡村较多的大族，游行甚至需时一整天。以下我就把前一节说过的每一类论题都跟福州游神乐舞结合加以讨论，为使论述明晰，也按照前一节9类论题的顺序排列。但限于篇幅，对于每一论题我只能简略提示一下研讨的方向，至于更具体的详尽考察报告与研究，则待另文发表。

一、族群、族群性、身份认同、国家主义、跨国主义

作为宗族活动，福州游神所具有的族群意义不言而喻，是游神活动所彰显的最突出论题之一。抛开表面上的宗教目的和涵义，游神的深层社会功能和意义之一是一方面增强族群成员的宗族身份认同和宗族归属感，另一方面增强整个宗族的社区凝聚力，进而增强整个宗族在社会整体中的地位和影响力。音乐表演作为游神的重要内容，在游神的族群论题研讨中也就大有文章可做。音乐表演在这一过程中扮演了什么角色、如何扮演、如何起作用、它跟其他社会角色之间的联系等，就都可以成为我们考察和研讨的内容。鉴于福州游神及其乐舞所具有的这些族群意义，游神乐舞跟族群性、身份认同等议题的关联自然也显而易见。

福州游神乐舞跟国家主义论题的关联不甚直接，但在一位美国同行最近的一篇论文中我却发现了它跟跨国主义论题的关联。该论文报道并讨论了纽约东百老汇4家福州人开的“flower shops”(花店)为纽约福州人社区婚丧喜庆活动提供福州民俗仪式乐舞服务的情况，着重于讨论传统与全球化的论题，[①]而我却觉得该文报道的情况其实也可借以讨论福州民俗仪式音乐的跨国主义论题。在福州本地，

---

① Wilson, Dale, “Fuzhou Flower Shops of East Broadway: ‘Heat and Noise’ and the Fashioning of New Traditions”, *Journal of Ethnic and Migration Studies*, 32(2), 2006, pp. 291—308.

受雇为游神、出殡等民俗仪式服务的民间乐舞班子很多是靠城镇街头常见的专营丧葬用品的花圈店做中介,但是也有不少乐舞班子不依靠花圈店而自揽生意。然而不论何种情况,这些乐舞班子都不把自身形象定格在仅为丧葬服务上,而是婚丧喜庆全都服务。不少班子更是打出婚丧喜庆从仪式主持到内容安排、从司仪到乐舞、全套“一条龙”服务的广告。福州民间的此类乐舞班子及其“一条龙”服务,居然在近几年经营到了纽约,可以说是福州民俗仪式乐舞及其文化经营在全球化趋势中的跨国主义表现。跟经济跨国主义现象相似,在纽约出现的福州民俗仪式乐舞及其经营,已经根据纽约当地的情况在经营方式、服务内容与表演形式等方面都作了适当调整。纽约的这几家福州“花店”不但提供从策划、仪式安排、司仪直至乐舞表演的全套“一条龙”服务,而且经营婚丧喜庆一应用品及道具(例如花轿)的租售;店名也不再是福州本地习惯上的“花圈店”(wreath shop),那会令人一听即以为只是丧葬用品店,而是以婚丧喜庆皆宜的“花店”为名,既符合当代中国人的吉庆心理,又适合西方人的审美习惯;在仪式和乐舞的形式和内容上,则正因为身处西方,所以更加强调了福州本地的老传统而减少了西方形式的表演,例如不再有当今福州常见的西洋军乐军鼓队而着重于唢呐锣鼓等中国乐器和福州本地民间曲调的演奏以及中国传统式的舞蹈,更加符合纽约福州人的恋故心态和纽约本地人的观赏兴趣。

二、人口迁徙、离散

上述福州民俗乐舞在纽约的情况,其实还可以用来作为音乐文化离散论题研讨的实例。而在中国国内,福州游神乐舞则可作为实例来讨论国内人口迁徙的论题。例如在2004年初,福州游神的音乐表演中有一个打着本地“树岭村唢呐班”名号的民间唢呐班子相当受欢迎,但该乐班演奏的主打曲目却不是福州本地曲调而是东北二人转曲牌,其演奏的技巧和风格都十分娴熟而地道,原汁原味。根据我对福州本地民间演艺班子的了解,这原是根本不可能的事。本地人虽然通过电视、DVD等媒介看过东北二人转,但本地的民间乐手却不可能把二人转曲牌演奏得如此地道。后来我通过跟这些唢呐手的深入访谈,了解到该班的老板虽是本地人,但受雇组成乐班的唢呐手却全部来自于安徽宿州农村。该地农村素有笙管乐演奏传统,各村人人能吹唢呐且喜攀比乐技。在前一节谈到的农民工进城的大潮中,当地村民们也组成唢呐班子外出,在全国各地以演奏唢呐挣钱谋生,主要是在乡村地区受雇为婚丧喜庆演出。树岭班所雇的这些唢呐手演奏水平较高,曾在东北待了较长时间,期间为顺应东北雇主和观众的口味而学会了当地的二人转音乐且学得风味十足。在东北的演奏挣钱机会虽多,但多在户外表演。2003年末,由于不习惯东北冬季的酷寒,这些安徽乐手南下到了温暖的福州,受雇于树岭班主,成了一个人口迁徙造成音乐跨地区交流的生动范例。如此,他们日后再度迁徙或返乡时,势必带走福州本地的民间曲调。

三、表述、话语、权势、边缘化

音乐是一种表述形式。从宗教角度来说,游神的目的是敬神、酬神、谢神、娱

神，游神中的乐舞表演，则是民众为达到这一目的的表述手段。音乐表述跟这种目的之间的关系、如何表述、乐舞表演中隐含的象征意义以及社会功能等，就都是可以深入考察研究的课题。

四、科技、媒体、传播

当代科技与媒体的影响和作用在福州游神的乐舞表演中处处可见。与国内其他地区比较，目前福州城乡是相当富庶的地区。自 20 世纪末以来，录音机、录像机、数码播放机、电视机、电脑、音像烧录软件等在福州城乡已经普及，许多普通家庭都能够自行录制音像并制作数码光盘，而不论城乡，各处也都有此类专营店或从业者，专门为民俗活动提供音像摄录和制作服务。于是在游神中，数码录音录像技术成了最常用的科技手段。另一方面，在仪式和游行中，为了讲究排场和面子，固然必须雇请乐队演奏，但为了热闹或气氛，随队行进的车辆安装高音喇叭大声播放 CD 音乐也必不可少。而游神队伍中以及沿途设坛夹道拜祭的民众除了燃放鞭炮焰火之外，很多人还携带 CD 播放机播放音乐助兴。社区和个人都喜欢把游神全过程摄录下来并制成 DVD 永久保存、馈赠亲友，年轻人还喜欢把一些片段上传到互联网共享。当代科技与媒体更加重要的影响和作用还在于它们是民俗音乐的商业化、西方化、全球化、杂合化、全球在地化等现象的直接成因之一。由于电脑、互联网、电视、DVD 等当代科技和媒体在本地的普及，本地民众才可能接触到外来音乐并将其吸收到本地民俗音乐实践中。这些情况都是值得深入研讨的。

五、环境、生态

关于福州的多神信仰跟本地自然环境的联系，学界已有相关著述(例见参考文献[①])。作为福州游神活动重要组成部分的乐舞表演，也跟环境和生态密切相关。游神本身就包含了祈求神灵保佑、风调雨顺、生态和谐、五谷丰登的重要内容和目的，游神中的乐舞表演就是达到这个目的的手段之一。例如，福州游神中有一种传统舞蹈“八将舞”，是以乐舞形式表述的瘟神崇拜，而福州的瘟神崇拜，则与本地历史上的自然和社会生态直接相关。[②] 八将舞仅见于闽台但彼此有异。福州的八将舞在 20 世纪中期被禁绝二三十年，世纪末在当地民众自发的努力之下始得恢复。根据我的调查，最早恢复且最接近原貌者是福州苍山区城门镇王村的八将舞队；我曾于 1998 年跟福州社科所研究员叶翔对其做过实地考察与现场录像。福州的八将舞在角色、表演、道具、内涵等方面都跟自然与生态相关联。[③]

---

① 徐晓望：《福建民间信仰源流》，福建教育出版社，1993。

② 同上，第 81—101 页。

③ 叶翔：《源于福州的台湾民间阵头》，载《地缘 · 根源 · 家园：闽台地缘关系研究文集》(马跃征主编)，中国文联出版社，2008，第 446—455 页。

六、政治、政策

福州游神在20世纪中期曾被认为是封建迷信活动而遭禁绝,这一情况就可作为政治和政策论题的实例。实际上,国内当年盛行的极左意识形态对宗教活动以及相关乐舞的影响在福州至少持续到20世纪末。我在1998年6月考察福州苍山区城门镇王村的游神活动时,当时村民们就对外保密举办的具体日期,我因为该村亲友的通知才得知是该月27日举行而能及时前往。当我问村民们保密的原因时,得到的回答是:游神被有关行政部门视为搞迷信,如果相关部门知道了具体日期,则会采取停止向该村供电等方式来阻止游神的举办。这就是政治和政策介入民俗音乐活动的实例。进入21世纪之后,相关的意识形态和政策都宽松很多,各乡村的游神活动就举办得风风火火了,而民间专门为此服务的乐舞班子不论种类、数量和质量也都比以前大为提高。

七、经济、商业化、商品化、消费、旅游业

福州的游神跟经济的密切关系最明显地表现在活动的举办上,而跟商业化的关系则最明显地表现在乐舞班子的运作中。福州的游神是20世纪50年代之前的旧俗,此后经过30年的禁绝,20世纪80年代末在民间自发恢复至今。据本地老人的回忆,恢复后的盛况大大地超过了30年前的规模。这里最主要的原因在于本地经济的发展。以我数十年来实地考察的长期定点福州长乐金峰港口村为例,该村村民原以务农为主,但20世纪80年代之后,全村600余户,都已经基本不务农,而以办厂、办企业、经商为生,且主要在外省发展,还有很多人出国发展。目前村中富有家庭年收入达一千多万元人民币,一般家庭年收入也达百万以上,而年收入几十万的家庭在村中则算是"穷人"。这种情况目前在福州农村并不罕见。雄厚的经济基础,是支撑耗资巨大的游神、葬礼出殡等类活动的基础。人们以能挣大钱为荣,互相攀比。宗族和社区活动,特别是游神之类的宗教活动,都靠村民捐款资助,捐款少者会觉得很失面子。社区雇来参与游神的乐舞班子少则三五班,多则二三十班。由于这些游神、出殡等民俗活动对乐舞班的市场需求巨大,大量民间乐舞班在本地应运而生,形成了民间乐舞班的商业化。据福建省管乐协会秘书长郑贶提供给我的统计资料,福州在1999年仅民间涌现的这种为游神、出殡服务的西洋管乐队就已有数百队,而此后数量一直不减。市场竞争不仅直接影响到乐舞班子的组成、经营与运作,也直接影响到它们表演的形式和内容。所以,经济与商业化论题当然可以作为福州游神乐舞研究的重要切入点。

八、社会性别、女性主义、后女性主义、酷儿理论

在福州游神等民俗活动中,数量最多的乐舞班子当属女子军乐队军鼓队。我曾以此作为实例讨论过社会性别论题。① 据我在20世纪90年代对福州多位高龄

① Yang Mu, "Bringing on the Girls! —The Case of Feminising Brass Bands in Fujian, China." *Music as Cultural Interpretation*, joint conference of the Musicological Society of Australia and the New Zealand Musicological Society. Sydney. 27—30 April, 2000.

老人的调查，西洋军乐队于民国初年就已经在本地被用于商店大拍卖或葬礼出殡游行之中，但那时全是男子演奏。不论是根据本地老人的回忆还是根据我自20世纪50年代初期至今在福州的亲身经历，都证实女子军乐队在福州是20世纪90年代才出现的新生事物，而且全部产生于乡镇地区，即使在市区活动的女子军乐队也来自乡间。我曾在本地村镇对民间女子军乐队及村民进行过深入访谈和实地考察，涉及女子军乐队的成因、发展、组织、训练、表演、经营、民众反应等方面。这里只简略提出几个跟社会性别研究有关的议题供大家参考：在福州城乡，这种来自于欧美的乐种在20世纪中期的相对沉寂之后，于20世纪90年代开始大幅度兴盛，其社会原因是什么？而它从复兴之后，很快就变成以女子为主力，这种此前从未出现过的现象的社会成因又是什么？同一时期，福州地区其他种类的民间乐舞班子也开始以全女性班子为时髦，女子班成了数量最多的民间乐舞班子，男女混合班数量为次，而全男性班子则数量最少，这种现象的社会成因是什么？有何社会意义？这一现象跟社会变革和社会意识形态有何关联？跟当前女性主义和社会性别思潮及实践有否或有何关联？

九、杂合、杂合化、地方化、全球化、全球在地化

在福州游神以及其他类型的宗教祭祀和游行例如葬礼出殡中，文化杂合与全球在地化的表现非常突出。这里略举几例。上述的本地西洋军乐队军鼓队大部分是以中西杂合的面貌出现的，例如：在乐队中加进唢呐跟西洋管乐同奏；以中国大钹取代西方大镲；以中国民间传统的指挥方式取代西方军乐传统的指挥方式，即大钹演奏者走在军乐队前头引领乐队演奏而不是由一个手持西式乐杖者走在军乐队前头负责指挥；所演奏的曲目都是中国曲目；大约一半或更多的女子军乐队军鼓队服装是中国传统或民间特色服装，例如旗袍、福建惠安女的特性服饰等等。反过来，游神队伍里的中国传统器乐班子中也经常混入西洋乐器比如小号、萨克斯管或者西方当代流行音乐中用的架子鼓；一些本来是由唢呐领奏的民间祭祀音乐被改成了以西洋小号领奏；游神中传统上威严行进的本地诸神，现在越来越多地随着西洋军乐的演奏或者扩音器中播放的当代流行音乐而一路载歌载舞，所跳的舞蹈则是越来越西化、越来越时髦，20世纪80、90年代跳迪斯科(disco)，1990年代末则出现了摇滚(rock'n'roll)，进入21世纪数年后更出现了街舞或锐舞(rave)。2008年福州长乐沙堤村元宵节游神中，济公居然在众仙姑的街舞陪衬下肩背着地跳起了霹雳舞(breakdance)。自21世纪初以来，本地游神中除了西方化的音乐舞蹈，还越来越多地出现了亚洲、中东与拉丁美洲的音乐舞蹈，例如“阿拉伯肚皮舞”、“墨西哥舞”、“日本舞”、“韩国舞”、“日本鼓队”、“韩国鼓队”等。跟本地的西洋军乐队军鼓队情况类似，这些亚非拉乐舞在福州也都多少不等地掺合了本地或是本国的因素，成为全球在地化的实例。文化杂合以及全球在地化议题中可资探讨的方面很多，例如它们的成因、意义、它们跟其他文化现象的关系等等。我就曾以福州宗

教祭祀乐舞现状为例讨论过全球在地化跟商业化之间的互动关系;[①]也曾通过福州游神乐舞现状来证实:传统跟现代化、西方化和全球化之间的关系并不如一些学者所相信的那样是完全对立的,前者在后者的冲击之下也并非一定消亡,而是经常出现二者杂合的全球在地化结果。[②]

任何文化现象都是一个多面体。福州游神乐舞就是一个实例。以不同的论题对同一文化现象进行探讨,正是针对这些不同层面所作的考察研究,有助于我们对这一文化现象的全面阐释和了解。忽略多种论题的研讨,难免盲人摸象之弊;若循旧日思路一味寻求"规律",以为一旦发现并归纳出文化"固有"的"规律"就能一劳永逸地解释所有文化现象之现在、推衍其过去、预见其将来,则可能只是缘木求鱼式的一厢情愿。

本文讨论的是当代音乐人类学的国际潮流,所结合的实例则完全是中国音乐实践和研究。国内读者若欲了解本文述及的国际潮流和论题在国外音乐研究中应用的实例,我建议阅读2006年在美国出版的Ethnomusicology: a contemporary reader(《一部当代音乐人类学读本》)[③]。这是一本文集,选收24篇论文,按照音乐人类学界当前的热门论题分类编排,每篇是一个论题的实例研讨。这一读本涉及的论题跟本文不完全相同,更没有像本文这样对这些论题和相关思潮做出介绍与解说,但却提供了常见论题的实例研究论文。作为当代音乐人类学研究实例的最新读本,该书按照当代热门论题选文及编排的做法,正好印证了我在本文开始时指出的情况:21世纪的音乐人类学已经不再是梅里亚姆时代的音乐人类学了,本学科的主导理论范式已经转移,考察研究的重心已经从寻找音声本质和"规律"转移到为了深入理解、阐释音乐文化而进行的各种社会论题的探讨上来了。

(原载《星海音乐学院学报》,2009年第4期)

---

① Yang Mu, "Commercialising Traditions — Case Study of a Taoist Rite in Fuzhou, China". The First International Conference of the Study Group of Musics in East Asia, The International Council for Traditional Music. Shanghai. P. R. China. 20—22 December, 2007.

② Yang Mu, "Preservation, Modernisation, or Postmodernisation of Traditions? —On the Contemporary Situation of Musical Performances in Traditional Ceremonies in Fuzhou, China". East Asian Music and Modernity, International Conference and Asian Pacific Traditional Arts Festival. Ilan, Taiwan. 31 August—2 September, 2006.

③ Post, Jennifer C. ed. *Ethnomusicology: a contemporary reader*. New York: Routledge Taylor & Grancis Group, 2006.

内特尔：从“29 个论题”到“31 个论题”

——民族音乐学写作及话语 25 年间的变化

汤亚汀

内特尔的《民族音乐学研究：29 个论题与概念》（1983 年，伊利诺伊大学出版社）写作于 1979 年，时隔 25 年后的 2004 年，他又逐章逐节地做了重大修订，次年由同一出版社推出新版（新版之中文版由上海音乐学院出版社 2009 年出版），由原来的 29 个论题增至 31 个论题。关于两个版本的主要区别，作者在给笔者的电子邮件（2009 年 9 月 6 日）中作如是归纳：

> “29 个论题”展示的民族音乐学，所关注的是音乐及其文化语境，回顾了研究技术与方法，阐释了学科史。
>
> “31 个论题”在继承旧版的目标的同时，更加强调了各种理论的视角，阐释了学科进一步拓展了的各种视角，反映了民族音乐学家对研究文化中的音乐日益增强的兴趣。

两相比较二者的关键词，可以看出“音乐与文化”变成了“文化中的音乐”，“技术与方法”变成了“理论的视角”，“阐释学科史”变成为“阐释学科进一步拓展的视角”，可见新版在继承旧版目标的同时，更强调“文化语境”、“理论视角”和“学科的新进展”。

本文尝试以美国音乐学家查尔斯·西格所谓的“言语模式”（speech mode）和法国后现代思想家德里达的“书写”观（écriture, writing），以互文性（intertextuality）的角度，探讨内特尔这两个版本的差异以及这些差异所反映的时代意义，即 25 年来民族音乐学写作和话语所发生的变化，并以此反映学科在这四分之一世纪所发生的巨大而深刻的变化。以下先从有关书写理论的问题开始。

一、言语模式与文本写作

民族音乐学早期,美国音乐学家查尔斯·西格(Charles Seeger)在论述“音乐学的结合点”(musicological juncture)时,提出音乐学有两种知识或表达方式,即所谓的“言语模式”(speech mode)和“音乐模式”,前者指用言语描述音乐,后者指创造表演体验音乐,即音乐学研究应由两部分组成:文本写作再加上参与感知所研究的音乐。本文主要讨论民族音乐学文本写作的问题。

法国后现代思想家德里达的“书写”观已成为后现代思潮—解构主义的一个关键词。德里达的书写概念从语言学的形式问题出发,但以哲学的角度提出关乎言语意义的问题,他认为:书写本身自我显现(self-present)的意义,其重要性不亚于口头言说(speech),书写是言语和意义的必要组成部分,意义与真理的述求总是取决于书写,并服从于书写的修辞要求和隐喻。因此,书写的策略成为对真理述求的基本要素。而且,因为书写是“符号的符号”,词汇的意义就不会稳定于一个固定的概念,而是借助于其他词汇的“踪迹”(trace,或“痕迹”)以不断补充自身的意义,或曰其意义被延迟产生,即意义的“延异”(defférance)。[①]于是,语言及其意义的确定性被消解(即被解构),具有了不确定性和无限性。“书写过程,历史地被构成为差异的织体。”[②]

德里达所谓的“踪迹”,即互文的比较所产生的差异,“某一要素总是由别的要素与自己的差异所规定,当它指向某一他者时总是会留下踪迹的经验。”[③]差异或踪迹生成意义,本文的目的在于研究内特尔的这两个不同的文本写作,考察新文本的增补、修改如何带有旧文本的踪迹——以互文的比较,探索这些差异所隐含的深层次的意义。

二、民族志写作

人类学和民族音乐学的写作主要就是指民族志(ethnography,词根 ethno-和-graphy为希腊语,分别意为 race, nation[即“民族”]和 write[即“书写”],故可直译为“民族书写”),亦可称为“文化志”,这是文化人类学首创的书写法,实际上是对所研究文化进行田野调查的最终报告。在民族志报告中,其数据——田野收集的

---

① Barker, Chris, *The Sage Dictionary of Cultural Studies*, London: Sage Publications 2004, p. 209.

② 赵一凡等主编:《西方文论关键词》,外语教学与研究出版社,2006,第 761 页。

③ 同上,第 535 页。

资料——只有通过作者的叙述和解读才能产生意义。

但是由于人类学的起源历史地带有的殖民主义的污点，其经典的调研方法，即文化普遍论的视角和西方中心论的方法论以及职业规范(称为"伦理"，即 ethics)，自 1960 年代起就一直遭到质疑和诟病。挑战的主将是美国人类学家格尔茨，他的思想称为阐释人类学，这是探求文化意义的解释性科学和人为的认知过程，研究重点从对行为和社会结构的分析转移到对象征符号、意义和思维的研究，以"深描"和"地方性知识"为批判武器，反映民族志写作和实践的话语。"深描"指的是从简单的文化现象揭示隐含的多层社会内涵(即"隐喻"，metaphor)，或曰揭示所研究文化内部自身的认知结构和文化语法；"地方性知识"即是以文化局内人的眼光表征(或"表述"，representation)所研究的文化。二者都意在尽可能地还原所研究文化原本的意义。①

文化的意义是人类编织的意义之网，符号之网。如上节所述，书写是"符号的符号"，文字不会稳定于一个固定的概念，而是借助于其他词汇的"踪迹"不断补充意义，意义不断被延迟产生，不同的解读生产和再生产(马克思的术语，production and reproduction)出无穷无尽的意义。1980 年代以来的人类学写作反思(reflexivity)，②即学者反思自己的研究对被研究对象所产生的影响，也意味着以下两类踪迹或互文现象：

1. 局外—局内的互文性：学者反思自己作为局外人在当地留下的"踪迹"——他们书写的具象表现——与当地的文化表象及局内人的价值观之间的差异，差异即是局外—局内两种文本形成"互文"对照的结果，而且这种局内—局外的"对话"在内特尔的全书中处处都有体现，因而民族志文体(style)成为一种合作撰写的叙事性散文体的"故事"，在本书新版中称为"对话体编写"(dialogic editing)，而作者的全书写作风格正是一种比较随意的广义的"对话"散文体(essay style)(详见下文)。

2. 旧版—新版的互文性：学者经历反思后，改变自己的写作，或曰不断修正原文本，在新文本中也处处表现原文本的"踪迹"、或与原文本的差异，这是第二重互文性。从"29 个论题"到"31 个论题"正是通过书写过程，展示了学科如何历史地被构建为具有差异的意义之网，正如作者在中文版序言中所言，

> 我分别在本人 1956 年、1964 年、本书初版的 1983 年、以及其他著述中探讨了这些议题，读者会发现，以后我必须经常改变自己的立场，希望随着时光

① 部分见汪民安主编：《文化研究关键词》，江苏人民出版社，2007，第 197—199 页；Marcus，G. E. and Fischer，M. M. J.，《作为文化批评的人类学》，王铭铭等译，三联书店，1997，第 35、57 页。

② 汤亚汀：《民族志新写作与历史重构的故事》，载《民族音乐学与现代音乐史》，人民音乐出版社，2009，第 345—354 页。

的流逝而不断学习,回应同事们变化的态度,反映社会和文化的变化。无疑,再过十年,还会有人希望再度修改本书的有关章节。

时代不断在发展,对原文本的"踪迹"就得不断修正,于是"意义被延异在永恒的生产中"①。上述引文至少提及了作者本人4种形成互文的文本(除本文论及的"29"和"31"两个版本,1956年指《原始文化中的音乐》,1964年即《民族音乐学的理论与方法》),可以说,每一种都留下了与前一文本相异的"踪迹"。

意义的延异和踪迹(即差异)、互文性或对话体,这些都消解、解构了语言及其意义的确定性。这些写作显示出解构主义如何影响着西方学术界的文本写作——民族志写作概莫能外。

三、文本书写环节的互文性比较

本文对"29"和"31"两个版本的文本书写的阐释环节,拟从语言学的字词句篇到语义分析,解读不同文本间的差异所产生的隐喻意义,这些阐释环节即:

术语选择——主题变动——民族志叙事——篇章扩充——意义阐释——文化构筑

这里的"术语选择"指作者两个版本由于时代语境的不同而具有各自的术语体系(terminology),新版既同旧版有差异,也保留了旧版的一些踪迹,而术语的变化必定表明语境的转换;主题(topic,亦指标题)变动指的是论述的题目在章节标题层面所集中反映的变化;所谓"民族志叙事",笔者将新旧版本都看作是"民族志"汇集,即汇集了无数的小型个案;"篇章扩充"系作者所增补(supplement)的新内容;"意义阐释"如同作者在新版中所言,他的焦点在于探讨所研究文化的意义或价值观;最后的结果是"文化构筑",即作者以自己的研究个案向读者所表征再现的四种文化:印第安黑足人音乐文化,伊朗城市古典音乐文化,南印度古典音乐文化,以及西方音乐文化。

一、术语选择

术语亦是一个时代语境的关键词,反映了主导思潮的语境,即"时代精神"(Zeitgeist)。"29个论题"写作于1979—1982年间,成书于1983年,这个时期民族音乐学还处于20世纪60年代以来的文化人类学各种思潮的影响下,即社会结构功能学派(以梅里亚姆为代表),新进化论(洛马克斯为典型),象征人类学(以人类

① 赵一凡等主编:《人类学经典导读》,中国人民大学出版社,2006,第215页。

学家费尔德[Stephan Feld]为典型)和结构主义语言学等，[1]人类学以格尔茨为代表的阐释学思想(1960 年代起)和萨义德具有马克思主义—后殖民批评倾向的东方主义批判(1975)等思想，总体而言尚未进入民族音乐学领域。

"29 个论题"索引所收词条约 700 个(不包括子词条)，反映的大致是与上述思潮相关的术语。如反映语言学和象征人类学思潮的：列维－斯特劳斯，用于音乐分析的语言学，音素学，语音学，符号学与音乐，主位—客位二分法，社会语言学，象征体系。以当今的角度来看，其中也留下了一些在当时已属比较前卫的"踪迹"，如反映文化研究和后殖民主义批评的：音乐杂交(hybridity)，大众媒介，少数群体文化，政治与民族音乐学，城市民族音乐学，流行音乐，民族国家，妇女，地理学，移民，同质性，伦理，地球村，地图等。

术语——一个时代的"关键词"——是构建特定语境的最小单元。"29 个论题"所涉及的民族音乐学三个时期的语境分别是：比较音乐学，早期民族音乐学(1930 年代至 1960 年代中期)，以及 1960 年代中至 1980 年代初的民族音乐学。这里只说最后这个时期，如上所述，最后这个时期可以进一步概括为法国社会学家迪尔克姆(涂尔干)的社会学思想——人们的共同意识和集体表象都反映在社会事实中，意识形态是社会发展的动力——主导着英美人类学的时代(如梅里亚姆、布莱金、A. 西格和洛玛克斯等人的著述)。这些都反映在 1983 年版的全书各章节中。而其第 29 章"文化灰视"，则留下了内特尔本人 20 世纪 70、80 年代思想的踪迹，可归结为：西方文化的冲击——表现为西方化、现代化和文化融合三大类型——造成了世界音乐的同质化(所谓"地球村"的形成)，传统音乐的这种变化产生了城市民族音乐学，该分支学科研究所谓"被污染的"或"混杂的"传统音乐，但那也可以理解为对传统的丰富，因而这是一个差异的时代(见 1983 年版第 26 章"差异万岁")。此外还涉及到移民和文化地理学这些即使当今都仍属前卫的问题。这些几乎都是今天新版中得到进一步展开的全球化—后现代思潮的踪迹(详见下文"篇章扩充")。另一个当时的主流思潮的踪迹则是结构主义，即是"从语言学和符号学借用的分析方法开始发挥主要作用"(见旧版"跋"，新版第 31 章)。

以上思想在将近 10 年后的 1991 年，在由迈尔斯主编的《民族音乐学导论》中内特尔的《民族音乐学最近 20 年的方向》一文[2]里，又进一步留下了踪迹，涉及研究对象(西方艺术、城市通俗—流行、少数族裔等音乐)，社会各种因素的发展进程(如西方影响、大众媒介、城市化等)，方法与观念(人类学、语言学、马克思主义等)

---

① 概述参见汤亚汀：《音乐人类学：历史思潮与方法论》，上海音乐学院出版社，2008，第 86—90、90—94 页。

② 汤亚汀：《音乐人类学：历史思潮与方法论》，上海音乐学院出版社，2008。

等等,这些也都与2005年新版形成了一个最晚近的互文对照。

由此观之,笔者深感内特尔学术思想的敏锐性和前瞻性,如:1958年他就提出了“音乐学分析的语言学方法”,这种分析在十多年后的1970年代才形成高潮。尽管就“2005版”的书评认为他“主要倚重梅里亚姆的著述”而显得陈旧,[①]但在“1983版”中,他就已经看到了梅氏文化共时主义的局限性,提出了历史和个人的视角,成为不到十年后赖斯[②]的“历史构建—社会维持—个人创造”这一新三分模式的先声。同时,在“1983版”中,他也提出了具有全球化—后现代特点的思维雏形(包括城市民族音乐学研究,见其《八城市音乐文化》,1978;也参见其《西方对世界音乐的冲击》,1985),这是在十多年后的1989年才开始成规模地涌现、并延续20年至今而不衰的思潮。

“31个问题”索引词条总计约1200条(不含子词条)。其中的变动有三个层次:删除,修改,新增。删除有殖民主义和西方中心论意味的词条,如:异国情调,部落音乐,原始音乐,后两条代之以土著音乐(aboriginal music)或当地音乐(indigenous music)。修改如:“记谱法”(notation)改为“音乐书写”(music writing)(意在去西方话语中心论),“主位—客位二分法”改为“主位—客位的结合点”,“音乐与符号”改为“音乐符号学”(显示视角或学科从二元对立而发展融合成一种辩证统一的新分支学科),“科学史”改为“自然科学和社会科学”(强调自然科学与社会科学的并重),“妇女”改作“女性”(进一步突出当下的女性主义和性别研究)。

新增500个词条(不含子词条),其中有近百条反映了人类学思想的进一步渗入、或展现了当今的新思潮,列举如下:

人类学方面:民族志对话体编写,口述史,反思,公共事件,文化有机论,图像学,边缘残存,人生周期,复杂社会,社会等级体系,社会变化的结构与理论。

文化研究与后殖民批评方面:

1) 文化研究与后殖民:全球化,城市,城市研究,殖民主义,后殖民主义,民族主义,世界主义,文化界限,知识产权,工业化文化,对受压迫群体的研究,世界政治,权力,他者化,文化灰视,霸权,身份认同,想象的社群,少数群体,种族,阶级,族群性,不平等要素组成的社会,流散地,差异,流放,难民朝觐,旅游业;

---

① Reed, Daniel, “Review for the Study of Ethnomusicology: 31 Issues and Concepts”, *Journal of folklore Research*, 3. 2007.

② Timothy Rice, “Toward the Remodeling of Ethnomusicology”. *Journal of Ethnopharmacology*, 1987.

2) 性别：性别，女性主义理论，同性恋运动，社会性别，性别研究，两性人，同性恋；

3) 文化：文化，神话，文化高潮，文化接触，文化核心，文化英雄，天才概念。

音乐：描述性音乐书写，音乐会，乐队，即兴，表演中的阐释，歌曲指纹，音乐院校，学校歌曲，乐器技术，微型音乐，新音乐学，参与性音乐，展示性音乐，音乐污染，女性民族音乐学家，女性民族音乐学，各种民族音乐学(ethnomusicologies)，历史民族音乐学，音乐心理学，社会音乐学，生物音乐学学家，世界音乐，世界节拍，音乐遣返原地，再研究。

其他：生物学，技术，气候，言语模式，符号语言，深层结构，表层结构。

后现代思潮代表人物：布迪厄，克利福德，德里达，格尔茨，葛兰西，皮尔斯。

二、主题变动

全书四大部分变动的情况不一，第一部分(概念)和第三部分(框架)主要是删并及增补部分内容或章节，第二部分(方法)增设重要的一章，即第14章，论述城市民族音乐学及“家门口”的田野这样的全新视角；全书重大修改多在第四部分(视角)(详见下文)。各章论述的主题在新版中有较多的变动，可分为五个层级：

1) 删并：“欧洲民间音乐”(原第8、9、23、24章，缩并为新版第9、25章)；“文化融合、西方化、现代化”(原第29章)

2) 修改：“录音，印刷，书写，口头”改为“传播的意义”(第21章，这里章节指新版，下同)。

3) 扩充：中心与边缘(第5章)；普通音乐家和杰出音乐家(第13章)；庄严进行曲(第31章，对学科四个历史时期的内容重大扩充)

4) 替换：取样(第12章，原为“什么值得保存”)

5) 新增：这一类最多，即兴(第3章)；音乐多重能力(第5章)；歌曲指纹(第13章)；城市民族音乐学(第14章)；多种民族音乐学(第15章)；民族志的切入点(第17章)；各种身份认同(第18章)；物质环境和生物学(第19章)；历史转向(第20章)；索绪尔和皮尔斯(第22章)；流动中的音乐(第23章)；各类机构的音乐分类(第25章)；乐器的功能(第26章)；多元音乐文化、表征的政治(第27章，世界音乐)；性别(女性)研究(第28章)；同性恋音乐文化(第29

章);观察他者的视角(第30章)。

以上至少可以归纳为这样一些重要取向:传播学,城市研究,即兴表演,音乐创造者的个人作用,历史研究的回归,全球化语境下的音乐流动性(文化地理学)以及个人身份认同,与文化他者相关的一系列问题,多元文化,文化政治,学科的去西方中心论与多元化,性别研究的拓展,皮尔斯符号学的再兴起等等。

三、民族志叙事

2003年美国民族音乐学家赖斯精辟地为民族志描绘了新方向,“即从对静态常态的描述转变为强调发生变化的因素。做民族志不是对一个瞬间的速写,更多的是记述不断变化的文化。”(第17章)民族志叙事性写作方面涉及视角、文体、修辞以及结构等几个方面。全书既可看作是一系列小型民族志的汇集,亦可看作是一部大型民族志,其框架为:第一部分的9章论述学科基本概念,相当于民族志的引论;第二部分的6章描述田野工作的各个方面,描述调研过程;第三部分的9章在文化的整体框架内展开论述;第四部分以多元的视角探讨一些具体的领域。这四大部分各自穿插着无数个小个案,讲述了无数个小故事,这无数的故事首先都以比较的视角这样的互文性串联起来,可以说,比较是作者一个主要的贯穿全书的写作视角。比较主要围绕作者自己调研的四个领域:印第安黑足人土著音乐,伊朗德黑兰古典音乐,南印度古典音乐,及其母语环境下的西方音乐文化。作者将这四种迥然不同的文化置于同样的地位加以比较,既比较共性,也比较差异,在互文结构中强调世界“所有音乐都是平等的”(第6章)这样的意义。

比较的视角运用了巴赫金所谓的对话体(dialogic)的叙事文体,这一概念指“双向性”、“多向性”或“多声性”(polyphonic),让人们注意语言内在的模糊性,以及言说的主体以对话形式创造意义的手段,同时所分析的文本也处于文本自身与其语境之间的对话关系。对话体强调意义的构筑是一个动态的过程,与互文性和意义的延异形成共鸣。对话体也同后马克思主义的意识形态和霸权的思想相关,即每一种语言表现——书写的或口头的——都是我们过去和当下的各种声音通过语言的文化之网交织起来的过程,我们通过内化(即吸收)他者的声音而获得语言,并通过与他者的持续对话,重新外化(即再现)这种对话形式。[1]

本文所谓的“对话”也有多层面及多种意义,从具体到隐喻式的层次依次如下:

1) 具体场景的对话;

2) 设问式对话(自问自答);

3) 对立观念所形成的辩驳;

---

① 参见 Barker, Chris, *The Sage Dictionary of Cultural Studies*, London: Sage Publications, 2004, pp. 50—51.

4）局外—局内的对话；

5）学科历史与现状的“对话”；

6）“29个问题”与“31个问题”所形成的“对话”。

前三种表现为狭义的具体文体和修辞，后三种则是广义的贯穿全书的宏观隐喻式“对话”。其中一种最重要的贯穿性“对话”，即是作为局外人的作者和当地文化局内人之间对特定文化“文本”不同解读的对话，展现了二者对同样的问题的观念差异和冲突，但作者认为这既是对立、也是互补，通过对话“协商”（negotiation，即通过较量而相互妥协）而得到一定程度的共识或互补，或达到两种意义系统跨文化交流的目的，因此人类学学者应该积极主动地与自己所研究的他者文化进行此类对话。如前已述，主位与客位的关系从旧版的“二元对立”，转变为二者的“结合”，二者不可缺一。作者还认为，虽然局外人永远无法理解“他者”的音乐文化——即所谓的“地方性知识”，但他可以提供一些被局内人忽视的新视角，这正是民族音乐学学科“局外人”研究得以成立的逻辑立足点，如内特尔所言：

> 正如我的老师所说，我永远也不会用他的同胞的那种方式来理解他的音乐，也许我最大的期望就是找出一些他们没有注意到的、但有意义的方面。（第11章）

对话的语境也产生了对文本的细读，即所谓的“话语分析”，此乃本书一大特色。至于这类话语来源，如作者所言，有专业人士（包括辞典定义），普通人群（美国城市中产阶级），“他者”社会的观念（北美印第安人和中东穆斯林）。作者从这三种途径发现三类不同的话语，然后将其并置以形成“多声部”的“对话”，即进行互文比较，生成意义（得出结论），如“鸡尾酒会上的对话也许能够最真实反映出：美国城市中产阶级在生活中究竟如何使用音乐的概念”，“正规的音乐概念和日常获得的音乐概念之间有一些明显的矛盾之处……但是在某些方面，双方的定义是相吻合的”，“他者”社会的“这些领悟也在所难免地来自基本上是种族中心论的方法”等等（参见第二章）。

除了对话体，文体和修辞上秉承了1983版的特色，这也是作者一贯的行文风格，颇具文学性，在人类学民族志写作中称作“诗学”（poetics，即用艺术创造的方式表征文化，或研究写作中语言技巧的学科，有人译作“语艺学”）。如运用了讲故事的口语叙事体，叙述中穿插轶事趣闻，甚至出现了类似的小说体（如第10章开头在黑足人处做田野的故事，以及全书多处出现的故事）。此外，标题多有典故及引语，如戏仿英国文学家王尔德的戏剧《认真的重要》的“民歌的重要”、“成为明星的重要”，戏仿马克思的“全世界档案，联合起来”，引用英国词典编撰家约翰逊的“无害的苦役”，美国布鲁斯歌星布隆齐的名言“我从未听到过马儿唱歌”，魏尔音乐剧《维

纳斯之触动》中的唱段"在这里我自己成了外人"等等。

各章写作结构安排大致如下:1)以具体场景开始,常常用对话提问形式,提出本章问题(有三分之一章节如是开始,有时章节当中也出现对话场景);2)历史及文献概述,梳理学科史;3)故事个案,用以解释本章问题;4)介绍最新趋势及重要书目。

之所以在民族志中运用诗学或语艺学的方法,是因为文化的现实纷繁复杂,人们的认识有局限,无法加以复制或完全再现,通过写作的话语和修辞所再现的文本,只是某种带有主观性的创作—表征而已。这样的文本汇集了各种思潮、各种意识形态、各种价值观、各种文化符号,这样民族志写作就提供了各种文本交汇的空间——即形成了互文的状态,各种政治与权力就在这一空间内较量、妥协而达成某种共识,生产无限的意义。

四、篇章扩充

新版重要的篇章扩充,除了增加了4章外(即第14章"田野工作",第17章"民族志",第26章"乐器",第29章"女性"),最重要的还是1990年代以来的后现代主义、后殖民主义、文化批评方面的内容。

正如内特尔在中文版序中所言,"民族音乐学的发展是社会和政治事件的结果,也是音乐史事件的结果。"对于1990以来的社会和政治事件,作者在第30章作了归纳,主要是电子技术和互联网带来的全球化和源自西方文化的资本主义发展——即所谓的后殖民主义、文化帝国主义进程的不断强化,产生了"文化灰视"或文化同质化现象,世界缩小成一个地球村,并产生了如内特尔所言及的政治思潮或运动:

> 我首先要说一下殖民主义,它使世界上各个社会,或至少这些社会的精英,采纳了西方文化的某些价值观和西方音乐的许多方面;还要说说民族主义,它使曾经构成世界的各个小型社会聚合成一些更大的实体,它们彼此间通过共同的语言和文化来维系,尽管其成员也许不太能意识到对方的存在,因此只能作为一个"想象的社群"而共存;还有世界主义(cosmopolitanism),图里诺将其定义为"客体、观念和文化态度,它们广泛散播于全世界,然而只针对某些国家中特定的一部分人群[读作"精英"],这一过程也被称为全球化。"在社会科学中还形成了一系列概念——后殖民主义、后民族主义、流散地网络、跨民族主义等等,以期解决人群之间各种不同的相互影响。或更恰当地说,这些概念关乎下列这类人,他们根据彼此间的关系以及与其过去的关系,将自己看作是各个群体的成员。(第30章)

"人类学对全球化感兴趣是有原因的。20世纪80年代出现的族群性和民族

主义的研究，显然加入了全球化研究的内容，民族主义实际上被定义为与现代性和国家相关的现象，族群运动也大都与变化和现代化紧密相连。”①因此，根据以上内特尔第30章引文，可作如是逻辑解读：殖民主义带来了文化同质化，世界主义造成了“全球化”，但民族主义的反制，造成了“想象的社群”即“身份认同”，同时，全球的流散地网络造成了后民族主义—跨民族主义的融合与杂交，后殖民主义又进一步强调差异（即“异质化”）与认同，世界就在这一否定之否定中变化发展，就民族音乐学关注的视野而言，这一否定之否定的发展即是：人类音乐的总体比较—特定音乐文化的研究—全球化语境下特定音乐文化的变异，如作者所言：

> 事易时移，但在某些方面我们又回到了原点。我们以尝试着眼于整个音乐世界的多样性和统一性为始，进而转向了高度的专攻方向，然而鉴于世界——如我们常常所听到的那样——已缩小为“地球村”，我们再度对人类音乐的总体、特别是近期的历史进程产生兴趣。（第30章）

笔者拟对新版所增加篇章作如下逻辑梳理：面对现代性带来各种传统的同质化倾向，作者首先提出以“变化”的视角来看待，这在旧版中已经论述，新版则进一步以后现代思潮—新历史主义的角度（第20章：“转折”）强调差异与多元（第29章：“多样化与差异”），差异的特征就是有一个与“我们”形成对照的特异的“他者”（第30章：“观察他者的视角”），有不同的“他者”，于是产生多元的群体身份及其认同（第18章：“各种各样的身份”），如移民（第23章：“流动中的音乐”）、性别（第28章：“女性”、及第29章：“同性恋、各种性取向”），少数族裔及其他少数群体如音乐家和儿童（第29章）；异质化—多元化还体现在多重的音乐能力（第5章）、学科的多元化（第15章：“各种民族音乐学”），以及多元的世界音乐（第27章：“多元音乐的文化或多元文化的音乐”）及其表征的政治（第27章）。此外，作者专辟两个新章节作为上述多维视角的综合运用，即第14章（“重新界定田野”）西方城市文化研究和第26章乐器研究。最后作者对上述新内容（作者所谓学科发展的“第四时期”）作了如下总结：

> 首先，这一时期强调理论，“理论”这个词也许更应该说成是“做出诠释的思维立场”，并且坚持将阐释资料——而不仅仅是实证主义般地展示资料——作为首要目标。与音乐史学家以及关注分析的音乐理论家相比，民族音乐学家或许总是强调“理论”，总是认为观察者的立场决定了他们看待和阐释资料的方式。不过，坚持以源于社会理论——其目的既明智又实际——的立场为基础来做阐释是当代学术的一个重要特征。其次，第四时期的特征还有音乐

① 庄孔韶主编：《人类学经典导读》，中国人民大学出版社，2008，第683页。

世界在过去几十年中所经历的巨大变化——那是经济、政治和科技等力量影响的结果,这些变化要求我们找到看待和解释音乐世界的新方式。(第 31 章)

这里不妨再同“新格罗夫”第二版(2000 年)的“音乐人类学—当代问题”(M. Stokes 撰写)作一互文比较(内特尔“31 个论题”也述及该条目,参见第 30 章/“观察‘他者’的新视角”)。该条目将 1990 年以来学科发展倾向的总原则称为“文化政治”(即文化反映/构建政治),本书评作者按其所论述归纳为:

一、地域—空间范畴:
着眼点:社群及其差异(权力关系)
热点:民族国家(现代性)、流散地(旅行文化)/全球化、社会性别\性征
二、历史—时间范畴:
新历史主义(新音乐学)与实践理论
三、微观范畴:象征主义—符号学、后结构心理分析、认知心理学等

从上所见,内特尔 2005 版除极个别外(如拉康的后结构心理分析,在音乐学界仅是设想、并无个案),几乎涵盖以上所有方面,其中有些还设专门章节论述(如前已述:差异、性别、流散地、象征主义—符号学)。

其他方面内容的扩充还包括:从前民族音乐学只对社群整体的音乐感兴趣,现在则同时重视个人和个性(第 3 章、第 13 章);比“1983 版”更进一步突破了文化的共时性和所谓“无历史的人类”的观念,即突出了历史的角度(第 20 章);表现出对表演、尤其是对即兴的兴趣(第 3 章);加强了传统的老题目——音乐起源的生物学研究,且联系婴儿成长期和人类早年的音乐现象(第 19 章);介绍符号学皮尔斯学派的再度兴起(第 22 章)。

五、意义阐释

如前所引,新版意在“阐释学科扩大的视角”,“以源于社会理论的立场为基础”,“坚持将阐释资料——而不仅仅是实证主义般地展示资料——作为首要目标”,此即人类学所谓的“深描”。

作者认为,叙事的最终目的在于阐释梅里亚姆三分模式中的价值或概念。值得一提的是作者在索引中删除了梅氏原有的“声音”和“行为”两个词条,但独独保留了“价值”。他对四种文化的描述最后都归结到各个社会深层的价值观,探讨音乐的意义,而将审美降低到最低层次,如他所言:

值得我们特别关注的是，我们可以设想有一条关系线，引导人们从中心的或主要的文化原则延伸到音乐。使用梅里亚姆的音乐三分模式，但暂且不论梅里亚姆的进一步阐释——即这三个部分(概念、行为、声音)都是平等相关的，而只是提出最接近文化中心原则的模式的那个部分是音乐的“概念”。因此这条关系线就从文化核心到达音乐概念，然后到达音乐行为，最后到达声音。(第16章)

这里所谓的价值有两重含义：所研究文化本身的价值观(主位)，以及民族音乐学学科所奉行的价值观(客位)。前者如波斯古典音乐所奉行的价值观：

这些乐曲(波斯语为“古谢”，gusheh)起初可以平等展示(例如为学生)，都能够成为即兴演奏和作曲的基础，但在这一表层下，有一种关于音乐单元的周密的结构等级，这种等级的相对重要性取决于各种准则。个性特征是一种可以与之抗衡的价值观，它在社会行为各个方面都很重要，可以通过音乐即兴演奏所具有的中心地位，通过偏离准则所具备的音乐威望，而得到反映。意外这一与之相关的价值，也可以在音乐中意外因素拥有的中心地位和威望中得到反映，如调式中的转调手段、以及不规则节拍即兴中节奏的不可预测性。在非正式的社交场合中次序先后的重要性，在比较正式的场合里开场行为和个人的重要性，例如在学习材料和正式音乐会的重要部分其地位都有高下之分。(第16章)

黑足人文化中与音乐有联系的一些核心价值则是：

人们能够在传统的音乐和音乐行为中发现一些印第安取向的价值。强调个人的独特性是很明显的，比如，每个人都想象可以在幻觉中学习自己的歌曲，形成自己的歌曲曲目，又如，也许传统音乐也有成为独立表演的音乐的倾向，或在集体表演时有避免声音高度混和的倾向。可以想象，勇敢与仪式中为一群人演唱相关，有时用即兴的歌词，而这种仪式也再现了肢体冲突中的勇气。慷慨则表现在赠送歌曲的体系中，即从其他部落借用歌曲以及将歌曲赠送给其他部落的意愿。(第22章)

而南印度乐队表演的大型音乐会“反映了古老的印度教社会结构，即种姓制，虽然不再像以前那么合法运转，但仍然明显存在。”(第24章)

一定的传统社会准则也会影响人们对音乐家的评价(L’Armand1983)。这里有一个基本的的假设，比如，[高种姓的]婆罗门可成为较好的独唱演员，

低种姓阶层更适于伴奏,男人比女人更会即兴演奏。今天的音乐家意识到事实未必如此,但即使在本世纪初,这种部分地按照种性和性别分派音乐角色的方式,仍旧在起作用——至少能影响那些见多识广的观众对演员的最初期待。(第25章)

虽然同西方音乐文化的比较——即“对话”,在全书中无处不在,但作者没有归纳其价值观,幸而我们在他其他的论著中能看到(如“莫扎特以及西方文化的民族音乐学研究”,1989),即强调等级制、崇尚“大即是美”和个性。①

至于学科本身所奉行的价值观,则是以平等主义观研究所有的音乐现象,无论是优秀的,还是普通的,而且“我们特别关注的音乐,来自社会—经济上处于下层的阶级、殖民地民族、及受压迫的少数族裔,而非精英阶层的曲目”(第1章),即“用来认同自己身份的音乐”,“正是这些人组成了世上音乐生活的真正主流,让音乐成为文化的、人类普遍性的东西,构成了一种文化中能得到认可的日常音乐经历”,“每个人在一天或一生所经历的各种音乐现象都具有极大的意义”(第13章)。作者还批判了西方传统音乐学所奉行的“本真性”和“质量论”,认为不存在纯粹的、未经污染的“本真”风格,而“质量”——音乐的审美价值优先只是西方的价值观之一,并不具有普世性,如黑足人认为“歌曲都是超自然的赐予”,不评价其优劣;伊朗人只认为音乐只有重要性与意义大小之分,无好坏之分。对这些文化“只说音乐有好有差并不能让我们获得足够的认识”(第25章)。显然,音乐审美价值不是普适认同的因素,只有意义才是无处不在的,而超乎纯审美之上的意义解读,正是文化阐释的目的所在,这里表现出作者——也包括整个民族音乐学学界——与西方传统的历史音乐学大相径庭的价值取向。

结　　语

综上所述,从“29”到“31”,两个写作文本间隔了整整四分之一世纪,关于两个版本的差异,作者在发给笔者的“自述”中作了清楚明了的陈述:

民族音乐学学者更感兴趣的是:广义的音乐与政治的关系,作为音乐行为决定因素的权力关系,性别关系,音乐如何变化、各种音乐之间如何互相影响;而对发现纯粹或本真的音乐不太感兴趣。他们还积极研究西方或现代文化中的音乐,也包括西方艺术音乐。(2009年7月8日电子邮件)

---

① 见笔者“内特尔的结构主义人类学倾向”,汤亚汀:《音乐人类学:历史思潮与方法论》,上海音乐学院出版社,2008。

可以说，每一个新文本都是对前文本的阐释，每一个文本都是一个与其他文本相互对话的复杂系统，意义不再仅仅产生于一个文本内部，还产生于与其他文本的相互关系中。[①]通过互文性的比较，总体上可以说，民族音乐学许多概念的意义得到了延异，其写作的总体语境从文化人类学转向了文化研究和后殖民批评，但也保留了前一个时代文化人类学语境的很大一部分话语踪迹，删除了少数不合时宜的话语踪迹。具体而言，通过与前文本的互文比较，我们可以发掘出以下所隐含的深层意义及某些隐喻：

1) 从“伦理”的角度消解了局内人—局外人的对立，并出现了局内人的本土人类学(如同“家门口的民族音乐学”)和主位—客位的“对话体”民族志写作；

2) 跨地区的社会流动性要求重新考虑空间的概念，越来越多地研究并书写人群在全球散布、杂交的故事(移民、难民、全球化和流散地)；

3) 另一种空间反思写作，即关注人们所占据的物质区域环境和人的身体(body)取向(如性别取向、生态系统、城市空间和媒介虚拟空间)；

4) 既然物质世界(和身体)的理念引起极大关注，也暗示了从迪尔克姆(涂尔干)所认为的社会是一个自律系统的思想，转向自然科学也对社会和人类发生着作用这一思想(认知科学和社会生物学，如皮尔斯的符号学认知法、以及音乐起源的生物学因素、乃至生物音乐学等)。

以上趋势又可以归于古典人类学—民族音乐学写作的下列两类老话题：文化(或社会)是什么？人类是什么？当然不是处于孤立的社群和社会这类古典语境，而是在当下的全球化语境内。[②]内特尔进而通过术语选择、主题变动、民族志叙事、篇章扩充、意义阐释等策略环节，以其特有的口语叙事文体和一些修辞手法，令人信服地讲述了学科发展和印第安黑足人、伊朗人、南印度人以及西方文化的故事，由此为我们构筑了各种地方性知识，当然其中不乏全球化语境下西方的影响，由于可以将“全球化定义为现代性的全球投影”[③]，故民族志书写的重要内容必定是现代性——包括西方化(生活方式和政治、经济、文化理念)——在全球地方化的进程。

(原载《音乐艺术》，2010年第1期)

---

① 赵一凡等主编：《西方文论关键词》，外语教学与研究出版社，2006，第638、639页。

② 参见庄孔韶主编：《人类学经典导读》，中国人民大学出版社，2008，第677—682页。

③ 同上，第684页。

称民族音乐学，还是音乐人类学

——论学科认识中的译名问题及其“解决”与选择

洛　秦

引　言

外来术语的译名从本质上讲是一个词语代码转换问题，也就是说一种特定语言中的符号移至另一种语言中，使之成为被移入的语言中可被同等意义理解的新符号。尽管这个符号在不同语言转换过程中，或者说在被理解和解读过程中或多或少会有一些“偏差”，但这些“偏差”只要不是文化或政治的原因，最终还是会消失和被校正的。因此，不管在哪一种语言之中，只要运用该符号的语境不变，其符号本身的指向和意义应该是不变的。

从理论上来说，上述的情况是一个比较理想，或者说是学术理所应当的状态。随着越来越开放的文化交流，外来学术的引入和借用日趋增多，同时学术译名的问题也变得更为复杂。也因此由于译名而引发的对所涉及学科的概念、范畴、性质等在不同文化语境中的不同理解和认识，以及中文译名字面指向不清或多解的问题等产生颇多争议，Ethnomusicology 的译名便是其中之一。

Ethnomusicology 最普遍接受的中文译名为“民族音乐学”。从直译或意译上来说，“民族音乐学”基本对应符合 Ethnomusicology 的含义。原本不应该有什么问题，一个英语词语符号能够对应中文中的词语意义，学界获得认可，大家的理解一致，译名的功能也因此完成了。但由于多年来，人们在理解上的双重、甚至多重不同：其一是对 Ethnomusicology 作为一门学科[①]本身的理解，其二是日语转译的

① 笔者更倾向认为 Ethnomusicology 是一种观念和思想，而不是学科，请参见笔者相关文章。为集中讨论译名和称谓问题，以免衍生不必要的其他论题纠缠，在此姑且称 Ethnomusicology 为学科。

“民族音乐学”汉语字面指向被“误读”，其三是对中文译名“民族音乐学”(包括其他各种称谓)所涉及的本土研究问题的认识，其四，是音乐文化研究属性的学科应该如何命名等，引起了自 Ethnomusicology 进入中国以来，对其译名、学科称谓、研究对象和范畴、学科属性，以及与固有的中国民族音乐理论的关系进行了一系列探讨，乃至争议，30 年来方兴未艾。

本文在此的探讨无意对前人的研究进行是非评判。因为在这近 30 年来的讨论中，各种认识(包括赞同和批评)都有其必然的缘由，各种理解都有其自身的角度，各种译名和称谓也都有不同的学术立场。尽管每一次的争议都显得有些激烈，但每一次的讨论都对 Ethnomusicology 及其译名、学科都有了新的理解和认识，特别是对其本土化学科属性和范畴的准确性指向所提出的众多中肯批评和建议，对我们的学术研究，特别是对这门外来学科在中国的发展及其在中国传统音乐研究中所积累的本土化经验的总结，都产生了积极的作用。

为了促进学科更为健康地发展，以免译名问题进一步滋生困扰和误解，笔者就 Ethnomusicology 中译应为民族音乐学还是音乐人类学提出讨论，通过问题的缘起与发展、焦点与症结，以及“解决”与选择，提出一管之见，求教大方。

一、问题的缘起与发展

自 1980 年“南京会议”正式启用了“民族音乐学”①称谓以来，不仅其作为一个学科概念和范畴问题引起了学者们的极大关注，同时也因为 Ethnomusicology 的“民族音乐学”或其他译名引发了很多讨论，较为典型的讨论有三次。

一、第一次讨论是在 20 世纪 80 年代中期

当时，先后有数位学者对 Ethnomusicology 的译名问题提出了不同见解。魏廷格于 1985 年发表了《对民族音乐学概念的思考与建议》②一文。同年，魏将此文重新标题为《建议用中国音乐学概念替代民族音乐学概念》，以摘登的方式发表于《音乐研究》(1985 年第 2 期)。文章从 Ethnomusicology 的前缀词 ethno-相关的 Ethnology 的学科译名的相关联系、Ethnomusicology 的“非我音乐”研究属性，以及中国音乐研究的自身特点和文化背景等，“从世界音乐学的角度提出中国音乐学概念的逻辑根据”，建议用“中国音乐学”概念替代民族音乐学概念。

同年稍后，乔建中、金经言发表了《关于 Ethnomusicology 中文译名的建议》③，两位作者对 Ethnomusicology 中文译名发表了新的见解。为避免概念混

① 着重号为笔者所加，以下同，以强调 Ethnomusicology 各种不同的中文译名。

② 魏廷格:《对民族音乐学概念的思考与建议》，载《人民音乐》，1985 年第 2 期。

③ 乔建中、金经言:《关于 Ethnomusicology 中文译名的建议》，载《音乐研究》，1985 年第 3 期。

乱，统一和规范译名，他们提出用“音乐民族学”为妥，理由是：1）译名与英语的词序对应；2）区别于“民族音乐之学”的误解，3）符合构词法的逻辑和习惯。

1986年初，薛艺兵的文章虽然并未直接讨论译名，但与“民族音乐学”称谓有关。作者建议，与其说“南京会议”提出将“民族民间音乐研究”改为“民族音乐学”，不如称“中国民族音乐学”倒也名副其实。①

同年稍后，卢光撰文就魏廷格以“中国音乐学概念替代民族音乐学概念”的建议提出了不同看法。文章从民族学、音乐学、民族音乐学、音乐民族学、人种音乐学等中英文互译出现的意义不对等问题，以及Ethnomusicology的学科特性和日本、香港音乐辞典中采用“民族音乐学”译名的做法，认为“中国音乐学≠音乐民族学≠民族音乐学”，从而建议Ethnomusicology的译名以“民族音乐学”为好。②

当年，杜亚雄也发表文章论及了Ethnomusicology的学科称谓问题。他明确指出，“民族音乐学不等于研究民族音乐的学问”，“民族音乐学不等于中国音乐学”，建议Ethnomusicology中译为“民族音乐学”较为妥当。③

1987年，魏廷格再次撰文对以上文章所提及的诸问题进行了回应。他指出，不仅只是“民族音乐之学”的误解与Ethnomusicology本意的“民族音乐学”之间引起“混乱”，“民族”一词本身就是指向不明，作者建议用中国音乐学替代的是非EML（Ethnomusicology）意义上的民族音乐学。魏廷格认为，卢文的观点是“中国音乐学……≠民族音乐学”，“理所当然地不同意‘用中国音乐学概念替代民族音乐学概念’”，这是忽视了我们这里还存在一个非EML的民族音乐学。接着，魏文指出至于Ethnomusicology的不同译名都各有其道理。因此，所谓的“中国音乐学”“妥帖”建议是在“尊重我国理论界原有实际的前提下，选择一个较少引起误解的译法。”同时，他还指出，“混乱”正趋于澄清，1986年成立的少数民族音乐学会和传统音乐学会正是在中国音乐学总概念下的具体化。④

同年，魏廷格还发表了《有关“中国音乐学”的误解兼及其他》⑤，对上述杜亚雄的讨论文章进行了回应，表示杜文对其以“中国音乐学”取代Ethnomusicology的建议是一种“误解”。他认为由于“民族音乐学”译名引起的字面指向和实际学科意义的双重含义，导致了“两种意义的民族音乐学”⑥，“许多误会、误解、争议、争辩，实质上均由此而生。这就是‘概念的混乱’”。因此，他重申“中国音乐学”概念“顺理成章”。

---

① 薛艺兵：《从学科名称说起》，载《中国音乐学》，1986年第1期。

② 卢光：《“Ethnomusicology”一词的辨义与译名》，载《中央音乐学院学报》，1986年第3期。

③ 杜亚雄：《有关民族音乐学的几个问题》，载《中国音乐》，1986年第4期。

④ 魏廷格：《不单纯是Ethnomusicology的译名问题》，载《中央音乐学院学报》，1987年第1期，第99页。

⑤ 魏廷格：《有关“中国音乐学”的误解兼及其他》，载《中国音乐》，1987年第2期。

⑥ 着重号为原作者所加。

二、第二次讨论发生于20世纪90年代

虽然第二次讨论并不是直接针对译名问题，但是学者对"民族音乐学"的中国研究提出了一些新的观点。1992年，赵宋光在其《音乐文化的分区多层构成描述——关于音乐文化学学科建设的目标、方法、步骤的若干建议》①一文的开头就设问：

> 我国的民族音乐学，现在处于什么样的研究发展阶段？对它可能达到的科学形态，现在可以作什么样的展望呢？
>
> ……在短短的几十年间，我国的民族音乐学已经超越了单纯形态学、工艺学的研究阶段，也超越了国外人种学音乐学。"民族音乐学"这词在欧洲语言中称为Ethnomusicology，Ethno-这词的原意是"人种"，侧重于体质人类学的研究，可见国外的民族学研究带有很浓重的人种学成分，影响所及，民族音乐学的研究也带有很浓重的人种音乐学成分。这种学科状态，对于中国各民族文化与传统音乐的研究恰恰是不适应的，因为在我国，民族特征的构成主要不在人种，而在语言、习俗、信仰，或者说文化形态、文化心理等要素，这些要素不属于体质人类学、人种学范畴，而属于文化人类学、语言学、民俗学范畴。因此，我国的民族音乐学在自己成长的早期就把那个ethno-跨越过去了，它从来没有经过人种音乐学时期，当它一旦从单纯形态学、工艺学水平上升到兼顾社会学、人类学的水平时，就具备了音乐文化学的素质。

1993年，萧梅、韩锺恩在著作《音乐文化人类学》提出了"音乐文化人类学"②的概念，也论及了Ethnomusicology中文译名所产生的不同学术指向问题，并讨论了当时"我国'民族音乐学'研究中的'文化地理学'、'文化史'、'跨文化比较'以及《民族音乐集成》、《民族音乐志》等为'音乐文化人类学'学科建设准备了一定的条件。"著作中对于"音乐文化人类学"所涉及的各种问题，诸如"民族音乐学"、"美学"、"音乐文化人类学"的"元理论"逻辑前提、面临的基本问题、论域等进行了全面论述。

三、第三次讨论发生在21世纪以来的这些年间

新世纪伊始的2000年，杨沐在《漫谈音乐人类学的定义与范畴》③中再次提及了学科称谓的话题。他是音乐人类学称谓的积极主张者，其先后有多篇文章讨论音乐人类学的属性及其与后现代文化语境的关系等。杨文在这篇文章中再次强调，就学科性质和内涵，Ethnomusicology称音乐人类学更为合适。

---

① 赵宋光：《音乐文化的分区多层构成描述——关于音乐文化学学科建设的目标、方法、步骤的若干建议》，载《中国音乐学》，1992年第2期。

② 萧梅、韩锺恩：《音乐文化人类学》，广西科学技术出版社，1993。

③ 杨沐：《漫谈音乐人类学的定义与范畴》，载《音乐研究》，2000年第3期。

相隔5年之后，杜亚雄于2006年撰文明确指出，“民族音乐理论”不是“民族音乐学”在我国的发展阶段，[①]从概念、范畴和性质几方面论述了二者的差异。文章虽然不是直接针对“民族音乐学”译名事宜，但问题的焦点依然是“民族音乐学”称谓所引发的。

2007年，孟凡玉在《音乐人类学的范畴、理论和方法》一文中论述到，“民族音乐学”成为了“研究民族音乐的学问”的经典“误解”，“而‘音乐人类学’概念相对而言比较清楚，比较准确地界定了学科的基本方法(人类学)和研究的核心对象(音乐)，较少误解。但是，由于种种原因，最正确的名称[②]却不一定是最合用的名称。”[③]

2008年，连赟撰文论述了民族音乐学的历史演变、概念泛化及学科分野，特别论及了“民族音乐学”与“音乐人类学”和“音乐文化学”的关系。作者指出，“Ethnomusicology 多名称混用的状况使得大家对该学科的内容、范围和研究方法等产生了模糊认识。”“少数高校同时招收民族音乐学和音乐人类学、音乐文化学等专业方向的学生，[④]这委实令人费解。”“学界对 Ethnomusicology 的学科概念和中文译名一直未能统一，这给该学科的建设与发展带来了负面影响。”[⑤]

同年，董维松在《中国音乐》上载文，他直接重提“民族音乐”及其学科名称问题。[⑥] 作为当年最早论述“民族音乐学”[⑦]的学者之一，在这篇文章中论述了极为让人深思的问题。作者说，由于 Ethnomusicology 的“民族音乐学”：

> 使得“民族音乐”在学科名分下没有了它的位置、《中国音乐辞典》和1989年出版的《中国大百科全书·音乐舞蹈卷》，都没有收“民族音乐”这一词条。“民族音乐”成了无家可归的“流浪儿”，所有从事民族音乐研究教学和研究的人，都被说成是“你们是搞民族音乐学的人”了。不仅非专业人士这么说，有些专业人士也这么说。可是，这往往让人听起来(起码让我)很尴尬。承认是也不是，不承诺是也不是。像我这样主要研究传统(民族)音乐的人，是不被“民族音乐学”所承认的。……我自己也不想承认我是搞民族音乐学的人。

---

① 杜亚雄：《“民族音乐理论”不是“民族音乐学”在我国的发展阶段》，载《中国音乐》，2006年第2期。

② 从作者上下文来理解，此处应该指“民族音乐学”。

③ 孟凡玉：《音乐人类学的范畴、理论和方法》，载《民族艺术》，2007年第3期。

④ 虽然上海音乐学院没有“音乐文化学”专业，但的确是存在同时招收“民族音乐学”硕士和“音乐人类学”博士的令人费解情况，笔者在其中也觉得不合理，就连本校学生都为二者关系困惑。虽然不能随意更改招生专业目录，但是应该尽快努力使其统一。

⑤ 连赟：《刍议民族音乐学的历史演变、概念泛化及学科分野——兼论“民族音乐学”与“音乐人类学”和“音乐文化学”的关系》，载《人民音乐》，2008年第1期。

⑥ 董维松：《重提“民族音乐”及其学科名称问题》，载《中国音乐》，2008年第2期。

⑦ 董维松、沈洽：《民族音乐学问题》，载《音乐研究》，1982年第4期。

作者还提到，沈洽提出将“民族音乐学”称之为“文化人类学的音乐学”，而上海音乐学院招生目录将该学科称之为“音乐人类学”，以及杜亚雄提到“国际学界一直有人对 Ethnomusicology 这个学科名称不满意，所以不少学者用其他名称来替代它。”董先生特别论述到，“‘民族音乐学’是从日本引进的，学科的名称也是沿用了日语中这五个汉字(我看就是这五个汉字惹的‘祸’，把我们的思想和认识都搞混了，搞乱了①)。”

二、问题的焦点与症结

上述二十余年的学科译名或称谓纠缠，其问题的焦点究竟在哪里?

原来我国的民族音乐理论在自身发展的轨迹上越来越成熟，其自成一体，特别适合中国传统音乐文化的土壤。但是，在 1980 年南京召开首届“全国民族音乐学学术研讨会”上，正式确立了 Ethnomusicology 在中国的地位，自此以来，“事与(那次会议)愿违”，“好事”演变成了“坏事”，发生了一系列的争议，甚至矛盾，单纯的学术研究日趋复杂。

上述董维松的文章中还论及了 1980 年“南京会议”情况：“所有与会者人员(除了倡议发起者外)都并不了解(起码我是)‘民族音乐学’与‘民族音乐理论’有什么不同，改革开放嘛! 要和国际上接轨了嘛! 把‘理论’提升为‘学’，也是符合时代潮流的一件事。是啊，很多学科都称‘学’，为什么民族音乐研究就不可以称‘学’呢? 所以，很多人认为‘民族音乐学’与‘民族音乐理论’是一回事，只是叫法不同而已。连资深的音乐理论家、任职多年的音协主席吕骥同志都说：‘只要是研究民族音乐的学问都属于民族音乐学。’他这个说法，在我们当时听来完全符合中国汉语的语法逻辑，无可非议。”

吕骥在 1980 年 6 月 21 日“南京会议”闭幕式上的讲话，论及到“民族音乐学”研究范围时，他这样论述到：“一是科学方面，二是技术方面，三是理论方面，这三大领域都有很多事情需要我们去做。目前，我们不可能一下子达到很高水平。但事物总是从无到有，从低到高，从粗到精，从浅到深的。我们的民族音乐学也是这样，目前什么是民族音乐学，似乎还没有一个明确的概念。民族音乐学究竟包括哪些内容? 我想大家可以进一步探讨。但我想，只要是研究民族音乐的学问都属于民族音乐学②，都应当包括在内。”③

---

① 着重号为本文笔者所加。

② 同上。

③ 吕骥：《在民族音乐学学术研讨会闭幕式上的讲话》，载《南京艺术学院学报》，1980 年第 2 期。

领导兼资深专家对“民族音乐学”的定性讲话，促进了大家“齐心协力”建设“民族音乐学”，与会者高度“认同”“民族音乐学”，以为 Ethnomusicology 与“民族音乐理论”是同义词，这成为了事实。袁静芳在《记在南京召开的民族音乐学学术研讨会》[1]一文中记述到，“会后，全体代表一致决议建立了‘中国民族音乐学学会筹建小组’，通过协商，筹建小组由中国音乐家协会、中国音乐研究所、中央音乐学院、上海音乐学院、沈阳音乐学院、西安音乐学院、南京艺术学院、湖北艺术学院、贵州艺术学院九个单位组成。并准备在条件许可的情况下，于 1982 年将在更大的范围内召开第二次民族音乐学学术研讨会，商定中央音乐学院为下一次会议的联络点。大家在热烈的充满着欢快、友谊的气氛中结束了这次难忘的聚会。”

从以上的论述中，读者不难发现，当时与会者们为“充满着欢快、友谊的”“难忘聚会”而兴奋，为有“民族音乐学”学科而激动，中国民族音乐研究似乎找到了“学科”意义的理论依据，找到了与国外音乐学界接轨的途径，“民族音乐学”成为了大家心目中的“有力武器”和“奋斗目标”。然而，事实上会议已经留下了日后系列“争议”、“纠缠”的隐患。

从杜亚雄的《召开首届“全国民族音乐学学术研讨会”的经过》[2]一文中提供的两个信息，可以让我们进一步了解当初“南京会议”的“主题”和筹办者的想法。信息之一是“会议通知”[3]，它这样表述：“会议将着重回顾和讨论我国民族音乐发展的历史，交流民族民间音乐、民族作曲法等民族音乐学各个领域的研究成果，以及有关艺术实践和教学方面的经验，并对民族音乐学在我国今后的发展提出展望。”从这份“会议通知”文字中，我们可以大概了解到会议筹办者对“民族音乐学”的认识。信息之二是杜先生论及吕骥的讲话：“他在讲话中对民族音乐学的阐述，听起来与欧美民族音乐学并不相符，但与高（厚永）先生所提倡的中国民族音乐学[4]也有不少一致之处。”

---

① 袁静芳：《记在南京召开的民族音乐学学术研讨会》，载《中央音乐学院学报》，1980 年第 1 期。

② 杜亚雄：《召开首届“全国民族音乐学学术研讨会”的经过》，载《音乐研究》，2003 年第 4 期。

③ 杜亚雄文章中刊载了 3 次会议通知。会议最初名为“‘民族音乐学’学术讨论座谈会”，“会议通知”落款时间为 1979 年 7 月 20 号；1980 年 4 月 25 号的“通知”改称为“民族音乐学学术交流协作会议”；会议前夕的 1980 年 6 月 3 日的“通知”再次改为“民族音乐学学术交流会议”。

④ 从会议倡导者高厚永在“南京会议”上的发言《中国民族音乐学的形成和发展》（载《南京艺术学院学报》，1980 年第 2 期，同时又载于《音乐研究》，1980 年第 4 期。）中可以得知，他所论述的“民族音乐学”指的是 Ethnomusicology，但同时，他又将传统的民族音乐理论发展历程视为“中国民族音乐学形成与发展”的历史。所以，杜亚雄说吕骥对“民族音乐学”的界定与高先生的观点有不少一致之处。

"南京会议"之后，"民族音乐学学术研讨会"每隔两年继续举办，在1986年的第四次会议上，分别成立了"中国传统音乐学会"和"少数民族音乐学会"。[①]为什么要成立这两个学会？它们与"民族音乐学"什么关系？为什么没有了第五次"民族音乐学学术研讨会"？

1988年，薛艺兵的《"民族音乐学"与中国"民族音乐理论"》[②]解答了以上的疑问。他在文章一开始就这样论述到：

> 由欧洲产生，在美国崛起的"民族音乐学"(Ethnomusicology)，从20世纪80年代开始又在中国音乐学界掀起巨浪，险些将中国的"民族音乐理论"淹没。当初，致力于中国传统音乐研究的一些学者认为，自己所从事的"民族音乐理论"(又称"民族民间音乐研究")本来就和"民族音乐学"是同一学科，因而提出用"民族音乐学"这一名称来取代原"民族音乐理论"。这一观点在当时影响甚大，曾被许多同行所默认。从1980年开始每两年一届的全国性中国传统音乐学术研讨会竟也接受了这种观点，并将会名定为"全国民族音乐学年会"。

然而，这一更名很快便造成了学科理论上的混乱，在音乐理论界引起了强烈争议。虽然，于1986年成立的"中国传统音乐学会"在一个笼统的名称下收容了各种研究传统音乐的学科和领域，在一定程度上调和了学科更名引起的矛盾，但是，"民族音乐学"这一外来学科与"民族音乐理论"这门原有学科在中国将何去何从的问题仍然存在。

我们从以上论述理解到，"中国传统音乐学会"的诞生在很大程度上是一种"权宜之计"，其目的是为了解决由于"民族音乐学"命名引起的各种矛盾。由此，也回答了上述设问的为何没有了第五次"民族音乐学学术研讨会"，取而代之的是第五届"中国传统音乐学会年会"。

至此，我们明白了为什么首次译名问题大讨论产生于1985年至1987年间。虽然"中国传统音乐学会"的成立暂时缓解了"争议"，但问题依然存在。于是20世纪90年代又提及了该问题，但没有争议，似乎"一带而过"，原因是，当时"民族音乐学"尚未"蓬勃发展"。十年之后，进入21世纪以来，"民族音乐学"似乎越来越盛行，显得"声势浩大"，学科称谓、性质及其与中国传统音乐研究的关系及其"冲突"等问题再度引起学界关注，有了上述第三次讨论。

从现象上看，这二十余年来的"争议"、"矛盾"的焦点是针对学科的译名和称谓问题，诸如民族音乐学、中国音乐学、音乐民族学、中国民族音乐学、人种音乐学、音

---

① 董维松、沈洽：《民族音乐学问题》，载《音乐研究》，1982年第4期。

② 薛艺兵：《"民族音乐学"与中国"民族音乐理论"》，载《人民音乐》，1988年第4期。

乐文化人类学、音乐文化学、文化人类学的音乐学，以及音乐人类学。但是，通过分析我们认识到，“争议”或“矛盾”的症结可以归纳为以下几个方面：

1. 日文“民族音乐学”词语引进所带来的词语指向误读。

2. 由于语境不同的学科和学者对日文转译的“民族音乐学”汉语字面解读，在“南京会议”上引发中国音乐学界几乎集体性（少数学者除外）“误解”Ethnomusicology的“民族音乐学”等同于“民族音乐理论”。盲目“认同”而导致本土民族音乐理论的失语，从而产生了“西式”“民族音乐学”与“中式”“民族音乐学”之间的理解错位。

3. 译名或称谓问题本不应该会造成如此之大的“争议”。之所以如此，也由于“民族音乐学”在中国的发展存在一些问题，诸如：研究成果之质量尚不足令人满意，不仅“重文化、轻本体”（伍国栋批评①）的现象普遍存在，而且为数不少的论文对“民族音乐学”一知半解，造成“理论现成照搬、论说粗浅飘浮”（蒲亨建批评，详见下）。因此，许多批评不是没有道理，而且也是中肯和切中要害的。例如宋祥瑞在其《中国民族音乐学研究的历史与问题——兼论当代的“接轨情结”与中国现代学术的性质及任务》②中批评“民族音乐学”“研究对象的一再扩大给思维带来了混乱”，“问题出在我们自己：是我们放弃了自己的学术及其历史—文化的必然性走进了别人的规范里，并且要求别人不要搞欧洲中心主义，这是不可思议的。”蒲亨建的文章《对我国音乐文化学研究现状的初步思考》③的批评更为鲜明：

> 近十年来，我国民族音乐学的研究领域中，呈现出由音乐本体的研究向更广领域拓展的态势，因此，“音乐文化学”理念的强调与运作受到特别的推崇与关注。此派包括以民族音乐学、音乐人类学为口号进行研究之学人，均名异而实同，即强调研究音乐的文化意义。从某种意义上说，音乐文化学的兴起，标志着民族音乐学研究视野的拓展，也是民族音乐学特定研究对象的特殊状况所由使然。④事实上，在当今的民族音乐学界，音乐文化学不仅被赋予了研究观念与领域上更为丰富的学科内涵，音乐本体的研究，虽然功力专深、家产雄厚，但仍有拓宽视野与领域的必要。因此，在音乐文化学的猎猎

---

① 详见伍国栋：《20世纪中国民族音乐理论研究学术思想的转型》，载《民族音乐学视野中的传统音乐研究》，上海音乐出版社，2004。

② 宋祥瑞：《中国民族音乐学研究的历史与问题——兼论当代的“接轨情结”与中国现代学术的性质及任务》，载《黄钟》，2001年第2期。

③ 蒲亨建：《对我国音乐文化学研究现状的初步思考》，载《中央音乐学院学报》，2005年第4期。

④ 引文作者蒲亨建在此括弧注明（关于我国民间音乐特征的描述，请参阅拙文《中西音乐比较研究的若干思考》，载《中国音乐》，2002年第4期。）

旗帜感召下，以此题进行研究的文论声势正劲。

然而，与音乐文化学理论所阐释的研究内容与目标相比，其实际研究成果显得很不相称，其实际运力显得非常虚弱———成果数量不少，却多呈泡沫状，蓬松绵软、入口无味。不少文章虽广泛涉猎民俗、语言、历史、社会、心理等学科知识与内容，摆开大兵团作战架式，八面出击，却难免因贪大求全、不敷应对而处处捉襟见肘：或理论现成照搬、论说粗浅飘浮，或描述家长里短、婆婆妈妈。这种理论上难有建树，关系上鲜有认识，现象描述不如基层音乐工作者来得实在，说起来声洪气壮却人人都能摸一把的“挠痒”式搞法，实际上也大大贬低了音乐文化学的声誉。

作者还进一步指出：

如果一个音乐学家不能就音乐本身的问题提出专深见解，反倒将它学科的理论、概念和方法拿过来作为其音乐学论著的主体内容津津乐道，那么我们究竟指望从他们的宏论中读到什么有见地的内容呢？充其量从中可获得一些转手的他学科信息吧。如果真是这样，即当一个音乐文化学家的著作中没有了音乐，或者只是附加一些浅显初级的音乐常态描述，那么我们直接选择文化学家、民俗学家、社会学家的书来读，岂不是更简单有效吗？

4. 另一项症结也的确是“民族音乐学”或“音乐人类学”学科自身存在的问题——“学科边际无限”，从而造成学科性质不明确、学科范畴无限泛化，加上方法上的多元性，使得自身学科的定位和边界消失。不仅国内学者批评，在欧美，Ethnomusicology 的属性、范畴和学科目标也同样受到不少挑战。

这四方面的症结造成了眼下的学科称谓混乱、学科认识不足，以及由此引起的不少误解。也如上述蒲亨建所说，这样的现状，“实际上也大大贬低了音乐文化学(民族音乐学或音乐人类学①)的声誉。”因此，“解决”问题显得迫在眉睫。

三、问题的“解决”与选择

近年来，鉴于以上讨论的问题，一些学者逐渐主张或倾向将 Ethnomusicology 称之为“音乐人类学”，期望以此称谓来减少不必要的“争议”和“矛盾”。笔者也赞同并建议使用“音乐人类学”称谓，其作为一个相对合理的选择，理由陈述如下：

---

① 括弧文字系本文笔者所加，与原作者意思相同，详见上述蒲亨建的引文表述。

一、一般意义上的学科属性指向

1. 历史渊源

我们从大量文献中已经看到,音乐人类学发展历程清楚地说明其学科缘起背景及其发展历程的人类学特征。诸如探索和殖民主义、文艺复兴的人类学、启蒙运动的人类学和"人的科学"、和谐的普遍性、民族学、人类学、民族音乐的科学、古典进化论、比较音乐学、文化相对主义、田野工作和参与者观察、文化区域和音乐文化、传播主义、功能主义和结构—功能主义、心理人类学、行为主义、文化变迁、文化生态学和新进化主义、都市人类学、认知人类学、象征人类学、演奏—经验及交流、马克思主义人类学、反思论的人类学等,都对 Ethnomusicology 的成长产生直接影响。①特别是 20 世纪晚期的 Ethnomusicology 随着文化人类学的发展,其更加强调对人类行为及其文化的研究,所涉及的范畴趋于广泛,田野实地考察为基础的音乐民族志撰写为其典型的研究方法越来越突出,非价值判断的文化特殊性研究和文化差异性解释的学术取向成为了学科发展的主流。

2. 研究对象及范畴

孔斯特(Jaap Kunst)在 1950 年提出,Ethno-musicology 研究的对象和范畴应该是所有非欧洲民族的音乐和乐器,包括所谓的原始民族和东方文明国家。1964 年梅里亚姆在其著名的《音乐人类学》中也明确指出,音乐人类学的研究对象和范畴主要是欧洲古典音乐以外的,以口头传统和存活着的民间音乐。②这一学科目标和范畴延续了很长一段时间。到 20 世纪末,我们从迈耶尔斯(Helen Myers)主编的 *Ethnomusicology:An Introduction* 中看到,学科研究的对象和范畴有较大程度的扩展,即虽然 Ethnomusicology 关注的主要对象和研究范畴为"口头"传统和"活态"音乐,包括民间音乐、东方艺术音乐和口头传统的当代音乐,但也涉及观念论题的探讨,诸如音乐起源、音乐变迁、音乐象征、音乐的普遍意义、音乐的社会功能、音乐体系的比较和音乐舞蹈的生物性基础。同时,也包括对西方艺术音乐的研究。③

20 世纪末以来,Ethnomusicology 从静态模式转向动态过程研究,不再将文化作为稳定或者趋于"功能结构机制"作为其理论基础,而是将音乐文化变迁现象作为研究的重要关注对象,其中城市化问题就是学者们的高度兴趣所在。受城市人类学的影响,文化认同、文化身份、民族性、亚文化族群、社会机构及其变迁,以及城市环境等问题都影响了音乐研究。研究者的目光开始集中于"现代化"城市中流行

---

① 较为详尽的论述,请参见洛秦:《音乐人类学的历史与发展纲要》,载《音乐艺术》,2006 年第 1、4 期。

② 参见 Alan P. Merriam. *The Anthropology of Music*. 其中第一部分(Part One)中的论述,Northwestern University Press, 1964.

③ Helen Myers. ed. *Ethnomusicology: An Introduction*. New York: W. W. Norton & Company, 1992, p. 3.

音乐的发展、音乐中的亚文化族群、移民音乐“飞地”问题，以及西方化接触在城市音乐文化中的作用等。学者将目光从乡村、小镇和游牧生活转向城市音乐。其原因是社会现实随着财富、权力、教育的作用、职业专门化的发展，以及城市化程度加速，不同人群的整合，富人与穷人、大民族与小民族、新移民与本地居民之间的交融，加上现代科技带来的通讯、传媒的便利而形成的生活需求和方式的改变。新的社会环境下，随之产生了富人权贵和政府参与对音乐文化活动的赞助，音乐职业化程度越来越高，现代音乐制作、生产、传播、记录的方式加大地影响了人们的生活，音乐多元融合的情形势不可挡。①

学者们逐渐将田野转向城市，开始了所谓的“家门口的”Ethnomusicology，开启了人类学观念的城市音乐研究的航程。

3. 学科观念

笔者认为，确切地说，Ethnomusicology 是一种观念、一种思维和一种思想。它将音乐作为对象，从这一个特殊的角度来认识人自己、他的社会和他创造的文化。这样来认识和理解音乐的观念或思想是半个世纪以前没有过的。因此，Ethnomusicology 这个术语的提出是建立在对音乐的新认识的基础上的，是一种对人类任何音乐的内容和形式排除文化价值判断的认识。它的思维角度是从较为广阔的意义上来询问音乐“是什么”，音乐是“怎么样”产生、传播和作用的，由此来解答音乐“为什么”在不同地理环境、文化环境中会表现出这样或那样的方式、功能等。这样的理解角度是思维和观念的问题，而不是学科领域或方法论的问题。这是因为我们继承传统，但是又不满足传统观念和思维的局限性而迈出的一个新路子，为的就是希望对音乐复杂的现象有更深入的了解，去认识音符背后所蕴藏着的更本质的东西，来接近人类生活中的普遍或一般的“真理”。②

4. 研究方法

Ethnomusicology 是否能真正成为一门独立学科的争议焦点，就是在于研究方法。方法论是一门学科的重要标识。Ethnomusicology 非常年轻，也因此富有活力。由于年轻和具有活力，它是那种接受型的。如前所述它的发生和发展是与众多人文思潮的理论和学科密切相关的，其中最主要是受人类学的重要影响。其受益于此，同时也受制于此。除了译谱和音乐分析的技术手段外，它并没有自己特有的方法论。因此，Ethnomusicology 的研究方法就是“田野考察”及其“音乐民族志写作”，这也就是典型的人类学的方法。

---

① 洛秦：《音乐人类学的中国实践和经验反思与发展构想》(下)，载《音乐艺术》，2009 年第 2 期。

② 洛秦：《音乐与文化的关系何在？——洛秦访谈录》，载《民族艺术》，2001 年第 2 期。

5. 学科属性

以上所述,Ethnomusicology 研究对象和范畴已经摆脱了早期主要集中于欧洲文化的"非我"立场,不再仅仅局限于所谓 Ethno 指向的"民族"或"人种"含义的音乐研究,而涵盖到全人类的所有音乐现象,以人类音乐活动中的人、行为和观念,及其历史和社会作为整体的思考,从而体现出研究的文化学属性。正因为此,在梅利亚姆的《音乐人类学》著作及其他大量重要学者的论述中,我们认识到的完全是人类学思想对音乐研究的价值和意义。因此,目前多数学者所关注的是人类音乐活动中的总体人文特性。

从以上所述的学科历史、研究对象和范畴、学科观念、研究方法,我们都已经充分认识到了 Ethnomusicology 的人类学特征和属性。也因此,即使就一般意义上的学科属性指向而言,建议将 Ethnomusicology 称为"音乐人类学"是具有其充分的合理性的。一位"音乐人类学"称谓倡导者如是说:"什么是音乐人类学(指 Ethnomusicology)? 音乐人类学是指主要运用人类学学科理论及方法去研究音乐的一种学科……(它)是将音乐方面知识和人类学方面知识相结合或交叉运用所形成的学科。"①

另一位学者也曾论述:"学科名称而言,由于'Ethnomusicology'中的'ethno-'这个前缀词表示'种族,民族'之义,加之以往这门西方学科的研究对象都是非西方其他人种、种族的音乐,从而使其带有近年来遭到批判的后殖民主义概念之嫌疑。因此,尽管西方并没有和中文'音乐人类学'相对应的英文的学科概念(Merriam 的 *Anthropology of Music* 只是书名而非学科名),但我仍然赞同我的中国同行将 Ethnomusicology 意译为'音乐人类学'。其实这并不仅仅是个译名的问题,它还代表着一种认识观念,一种避免后殖民主义残余,并且能够有更宽广学术视野的学科名称意识。"②

二、学科在中国语境中的困扰、问题与解决

从本文上述围绕 Ethnomusicology 译名和学科称谓在中国语境中产生的问题的讨论来看,"音乐人类学"称谓希望是解决和避免那些由误解而引发的无为争端的一个合理建议。

1. "民族音乐学"概念指向不清

我们已经清楚地认识到,虽然从译名翻译的对应角度来说,民族音乐学从字面上比较贴切 Ethnomusicology,但是如上所述其学科的历史和属性都是人类学的血缘,而且无论从研究范围和空间,思考的角度和层面都不仅仅局限于某一民族的文化。所以,相比较而言,音乐人类学的称谓能更为准确表达该学科的性质。同

---

① 管建华:《音乐人类学导引》,江苏教育出版社,2002 年,第 1 页。

② 薛艺兵:《我与音乐人类学:当下最关注的论题——薛艺兵研究员访谈》,载《音乐艺术》,2008 年第 1 期。

时，也可以避免由于局限于汉语概念中“民族”的音乐学与中国特有的民族音乐理论概念混淆。

如前所述的译名问题的“缘起”、“焦点”和“症结”过程已经说明，Ethnomusicology 中文译名的“民族音乐学”与民族音乐理论或中国传统音乐研究的“民族音乐学”并不完全是一个概念，译名引发的学科指向不准确或者说错位给学界带来了不小且无为的误解和争议。如果不给予澄清或修正，令人担心的是这些误解，甚至争议仍将继续，从而妨碍学科正常和健康地发展。

2. 中国实践的历史与现状

就 Ethnomusicology 在中国的发展而言，其缘起就是以人类学影响下的比较音乐学方法引入的，虽然由于主客观因素的问题，没有能够将王光祈当初的学术“启蒙”传承下来。但至 20 世纪晚期以来，国内音乐学界中不少研究已经在很大程度上呈现出人类学化的音乐研究取向，特别是中国传统音乐研究领域的一些学者频繁与人类学界接触交往，从人类学及其他学科的成果中获取经验，例如“音乐文化地理学”、“仪式音乐研究”、历史学范畴的“乐户研究”，以及上海城市音乐文化研究等，都反映出人类学化的学术风格在音乐研究中渐涨。①

3. 与中国传统音乐研究的关系

音乐文化研究在中国的发展，其研究内容当然主要是中国传统音乐。那么，Ethnomusicology 与已经发展非常成熟的中国传统音乐研究有什么差别呢？差别不在于内容、对象或方法，而在于思考的路径不同、探讨的视角不同、追寻的终极问题不同。这里没有优劣、好坏，更不存在先进或陈旧，而仅是探讨的问题、研究的出发点、观察的层面的差异和区别。中国传统音乐研究具有其自身固有的学术传统，注重音乐形态分析，以音乐本体研究为特征。相比而言，Ethnomusicology 背景的学者，更多地倾向探讨音乐发生和存在与诸文化因素的关系，对象和范畴相对宽泛，不局限于中国传统音乐或少数民族文化传统，历史与当下、传统与流行、乡村与城市，以及中国民间、西方古典及世界文化的音乐内容和形式都可以在其视野之中，以过程性研究、叙事性方式、阐释性思考作为特色，学术理论化和模式化的一般规律研究成为学者的普遍兴趣，呈现出典型的人类学范式的学术特征。

三、不断发展中的学科趋势及其命名问题

不仅是中文译名问题，Ethnomusicology 这个词语本身也是历史的产物。随着学科的迅速发展，其观念、方法和目的也都随之发生了极大变化，学科发展趋势及其终极目标已经向 Ethnomusicology 的命名发起了挑战。

1. Anthro-musicology 的假设

---

① 参见洛秦：《音乐人类学的中国实践和经验反思与发展构想(下)》，载《音乐艺术》，2009 年第 2 期。

我们有理由询问，为什么是 ethno + musicology，而不是其他什么前缀词语 + musicology? 从学科历史看，最初孔斯特提出这一词语，其主要是针对 Musicology 而言的，即提出一个与西方历史音乐学不同的研究范畴。也因此，最初的词语是 Ethno-musicology（请注意 ethno-前缀 + musicology）。然而，之后梅利亚姆的人类学思想的介入，让学科的观念发生变化，不再以研究范畴为学科的主体，而是以研究的视角和方式为学科范式，这就是他撰写的 Anthropology of Music，即音乐的人类学学术思想。事实上，梅里亚姆在其《音乐人类学》中阐述的学科性质已经完全不同于 Ethno-musicology 的初衷。只是为使刚“出生不久的新生儿”继续成长，梅里亚姆依然保留 Ethnomusicology 学科名称。例如，他在 *Ethnomusicology Revisited* 一文中论述到：Ethnomusicology 的人类学诸定义（anthropological definitions）强调的是，其研究不仅仅局限于非欧洲音乐，而是全人类的音乐。①显然，该思想已经从本质上超越了“非西方”的 ethno-音乐学。

设想，假如人类学家的梅利亚姆早撰写音乐文化研究的论著 15 年，也许学科术语就会有所不同，或许最先出现的是 Anthro-musicology，而非 Ethno-musicology。当然这只是设想，但从学科发展的轨迹看，这也不是没有可能。虽然历史不相信过去的可能性，但历史学有必要和权利思考这样的可能性。

2. Ethno 语义辨析

我们再来看看 ethno 的语义问题。有学者指出，与 ethno- 相对应的英语词是 ethnic，其现代的基本意义也是“民族”或“人种”。但该词的语义经历了一个演变的过程……归纳起来，ethnic 语义的演变经历了三个阶段：非西方的民族→文化、社会群体→人类各层次的群体，即已从西方人的“民族自我中心偏见”（ethnocentric）发展到世界性的“视人类为宇宙的中心因素”（anthropocentric）的阶段。这样，ethno-（或 ethnic）已超越了狭隘的“民族”的内涵，而进入了“人类”这一更广阔的范畴。看来仅以“民族”一义似无法概括该词自 20 世纪 70 年代以来语义的扩展。②

3. 学科现状和趋势

Ethno 前缀曾经是对抗“欧洲文化中心”、针对 Musicology 拔地而起建立的标杆性词语，而如今当学科发展到了更高的学术境界之际，它已经成为了学科发展的“障碍”。著名学者恩克蒂亚在 1985 年就批评：“由于音乐学总的被视为一种非常狭窄的音乐分析，因此，如果仅仅在其前面加上一个前缀‘ethno’（民族），未免显得

---

① Merriam, Alan P, “Ethnomusicology Revisited”, *Ethnomusicology*, Vol. 13, No. 2, pp. 213—229.

② 汤亚汀：《Ethnomusicology 释义和译名》，载《中国音乐学》，1991 年第 3 期。

太机械了，这样势必导致我们对学科目前的发展趋势和研究领域的忽视。"①蔡斯甚至在更早的1972年就提出了他的建议："我赞成一种有关'Ethnomusicology'的想法……但我不赞成这一术语……我们需要的是一种具有更大范围的名称。"②学科从主要研究"非西方艺术音乐"和"口头存活的民间音乐"发展到探讨"人类所有音乐事象"，这一本质上的变化确实使得Ethnomusicology的命名已经难以承载其具有的内涵与外延。内特尔也早就感到Ethnomusicology名不符实了，他说："我从前就感到很难(给这一学科)找到一个恰当的术语"。③

也正是由于研究人类所有音乐文化、探究"人如何创造音乐"成为了学科发展的核心目标，Ethnomusicology的命名已经不能承载这样的使命。为此，除了Anthropology of music之外，先后出现了Musical anthropology(Anthony Seeger)或Anthromusicology(Shelemay)，以及Anthropomusicology⑤的学科命名的建议。这充分反映了Ethnomusicology的人类学倾向越来越强烈。

四、学科"本土化"的意愿和终极目标

1. "本土化"的意愿

在中国，"音乐人类学"称谓可视为一个折中的命名，作为众多前辈提出的"中国音乐学"、"中国民族音乐学"、"音乐文化人类学"、"音乐文化学"和"文化人类学的音乐学"的一种综合。其既可以避免直接翻译Ethnomusicology的痕迹和由此带来的"误解"，同时，也有其在中国文化语境中不断发展，融合固有学科的各种传统和优势，而且又能体现其国际对话的地位和作用。这一选择不仅具有合理性，而且也在一定程度上反映了中国学者30年来探索Ethnomusicology的中国经验及其"本土化"反思的一种共同意愿。

2. 学科终极目标

从发展的眼光看，近来随着新历史主义的影响，人类学的史学化倾向日益增多，Ethnomusicology也受到很大影响。也许"新史学"的人类学、历史学和社会学三位一体也将成为音乐文化研究的趋势之一。如2001版《新格罗夫音乐及音乐家辞典》所表述的，即21世纪的Ethnomusicology的发展完全呈开放的态势。这种态势可能促使学科更为交叉和多元，更为思想性和人文性，这也更为符合人类学发展的理想。

因此，依据以上4方面和共13条理由的论述，较好地说明了建议使用"音乐人

---

① 管建华：《音乐人类学导引》，江苏教育出版社，2002，第9页。

② 汤亚汀：《Ethnomusicology释义和译名》，载《中国音乐学》，1991年第3期。

③ 同上。

⑤ 汤亚汀的建议，详见其《Ethnomusicology释义和译名》，载《中国音乐学》，1991年第3期。

类学”称谓的合理性、现实性及前瞻性。

最后的话:“殊途”同归

笔者再次强调译名问题的探讨和提出“解决”建议的目的在于:

1. 促使我们较为详尽地分析译名问题的焦点和症结，理解这些争议背后的良好心愿与不自觉的“误解”。问题不在于译名或称谓是什么，而重要的是为了更好地认识和阐述学科的属性和特征，共同努力建设一个可以允许和宽容在同一研究领域中不同观念、不同视角、不同方法共存的多元学术氛围。

2. 排除任何争议和误解，探讨解决问题的途径。就目前学术研究的现实状况而言，事实上，以民族音乐学与音乐人类学称谓的研究在学术方法和兴趣上也是有着各自倾向和相互区别的。一般来说，“民族音乐学”学者侧重于中国传统音乐领域的研究，注重形态的分析，从音乐本身去寻找与文化诸因素之间的联系，落脚点在研究音乐本身的构成与变化;而“音乐人类学”学者所涉及领域相对较宽些，较多关注音乐(包括形态)发生、构成及存在的原因，从大文化中寻找影响音乐的因素，落脚点在询问“人如何创造音乐”。

事实上，这两种学术倾向和差异不只是中国音乐学界存在，在 Ethnomusicology 的重镇美国一直以来也是如此。音乐学倾向的胡德与人类学倾向的梅里亚姆各自形成了不同学术阵营，虽然二者相互之间在学术上也会有些争议，但对学科的认同感和共识性是没有任何异议的。

3. 因此，如果充分认识了学科的性质，了解了 Ethnomusicology 中文译名产生的背景及其变化过程，学界对这些都有了基本相同(或相似)的认同和共识，那么译名或称谓的问题便不成其为问题。虽然笔者提出了使用“音乐人类学”称谓的充分理由，但是大家依然可以从各自涉足领域、研究方法和学术兴趣的侧重来选择民族音乐学或音乐人类学称谓。尤其是民族音乐学一词至今已经使用了 30 年，无论是使用习惯和历史感情，还是学科认识或学术定位，都在中国音乐学界具有深厚的影响。

4. 从上所述的分析和建议中都可以理解到，虽然学者们学术背景各异、研究的侧重不同、视角和方法多种多样，也包括学术观点和个人兴趣的差异，但是，大家都是为了一个目标:进一步完善和发展对中国音乐的科学化研究，更为深入和全面地认识音乐文化的价值和意义。

如果从更为广阔和深远的前景来看，笔者认为，Ethnomusicology 仅仅是音乐学发展路途中的一个阶段。例如，达克尔斯(Vincent Duckles)早在 1980 年为“新格罗夫”撰写的“音乐学”条目中已经提出了“所有音乐学应该以音乐人类学方法为中心”的可能性。西格尔(Charles Seeger)认为该条目“极好地总结了一种音乐人

类学的重要视角"(1985 年)[①]。而且,2001 版的"新格罗夫"的"音乐学"条目中,明确论述了 Ethnomusicology 及其他人文学科对音乐学的影响,并再次提及了哈里森等学者提出的,"事实上,音乐学的整个功能将应该是音乐人类学的"。换言之,音乐人类学的思想和方法将成为音乐学发展的趋势和方向,其未来和前景不再以具体或狭义的音乐形态为目的,而将以整个人类的音乐文化背景为范围,以研究人、研究社会、研究文化作为其目的和意义。因此,促使建构具有浓厚文化性质的音乐研究将是 Ethnomusicology 的终极目标,音乐人类学在不久的将来必将完成自己的使命,我们将迎接的是更为人文特征的音乐学。

在这一层面和境界上,民族音乐学或音乐人类学(或其他)"殊途"同归!

(原载《音乐研究》,2010 年第 3 期)

① Timothy Rice, "Toward the Remodeling of Ethnomusicology". in *Ethnomusicology*, Fall/1987.